

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DESSEINS ET DÉBRIS :
POUR UNE COMPRÉHENSION PRATIQUE
DES ENJEUX DE LA MÉTAFICTION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Au choc esthétique

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS [...] **n.m. inv.** — 1566; de *avant* et *propos*. •Courte introduction (présentation, avis au lecteur, etc.) ➤ **avertissement, introduction, préface.** ■ **contr.** Conclusion, postface (ROBERT, éd.2007). ■ « L'*avant-propos* est un texte *facultatif* qu'on ne doit pas confondre avec l'introduction : il n'est pas d'ordre scientifique, alors que l'introduction l'est. L'*avant-propos* est, essentiellement, un discours préliminaire dans lequel on ne traite pas encore le sujet; on se contente d'y mentionner, avec brièveté : 1) les raisons qui ont motivé le choix du sujet étudié; 2) le ou les buts poursuivis; 3) l'envergure et les limites du travail. » (BOUTHAT, 1993, p. 10) ➤ **exemples : 1) RAISONS** : Intérêt manifesté pour le sujet étudié; désir d'appropriation et d'application de certaines stratégies narratives; goût de l'iconoclasme; souci de transcender un esprit particulièrement obsessionnel ([*évoquer épisode biographique illustrant le propos ici*]), etc. 2) **BUT(s)** : Saisir soi-même les raisons qui ont motivé le choix de l'objet étudié; comprendre les motifs d'une obsession, *transmettre* une obsession, sortir du rang des assassins. 3) **ENVERGURE ET LIMITES** : Env. 42 000 mots et 113 pages. ➤ **Citation pleine d'à-propos** : « Surely we do better to acknowledge that literature, like language, is seldom simply but always also about itself » (BARTH, 1984, p. xii). ■ « Lorsqu'on choisit d'écrire un avant-propos, on inclut les remerciements à la fin de ce texte au lieu de les présenter sur une page distincte » (BOUTHAT, *op. cit.*). ➤ *Je tiens à remercier Bertrand Gervais pour ses lectures et ses commentaires soutenus tout au long des étapes de la préparation de ce mémoire. Je remercie également ma famille, tout spécialement mon père, pour son soutien et ses encouragements.*

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	
ÉCRIRE ENTRE ÉPUISEMENT ET RENOUVELLEMENT	1
CHAPITRE I	
L'ESPRIT MÉTAFICTIONNEL	6
«The trouble with postmodernism » ou l'impasse des catégories	9
La mimésis du discours	12
Le trope du texte	13
Le franchissement métaleptique	14
« I tell, therefore I am? ».....	16
Envoi.....	17
CHAPITRE II	
L'OBJET MÉTAFICTIONNEL.....	19
Une écoute littérale.....	21
Genèse d'un homme sans qualités.....	22
William Gaddis et l'ère de la reproduction mécanisée	23
Extension du domaine de l'épuisement	25
Le champ de la métaphore	26
L'exemple de <i>Crash</i>	27
Approche du sujet métafictionnel	28
Envoi.....	30
CHAPITRE III	
LE SUJET MÉTAFICTIONNEL	32
Répertoire diagnostique du sujet métafictionnel : cinq portraits.....	39
1. Le Paranoïaque	39
2. L'archétype de conte merveilleux	40

3. Le chanteur lyrique	41
4. Le golem postmoderne	42
5. Le métaphoriste contemplatif	43
FICTION I	
AYANT MAINTENANT TOUCHÉ L'AUTOMNE DE SON EXISTENCE, LE JEUNE AMBROSE, TOUJOURS DANS SON LABYRINTHE, FAIT L'EXPÉRIENCE DE L'ÉPUISEMENT	49
FICTION II	
LE PLUS GRAND CRIME DU DUC DE BLANGIS	68
FICTION III	
ÉDOUARD EN CINQ FEMMES	78
FICTION IV	
UN SEMESTRE AU CONSERVATOIRE	88
BIBLIOGRAPHIE	109

RÉSUMÉ

Formé d'un essai théorique et de quatre nouvelles, ce mémoire est construit de manière à retracer l'éclosion d'une écriture.

Les chapitres théoriques, qui précèdent les fictions, interrogent les enjeux soulevés par l'emploi grandissant de procédés et de techniques autoréflexifs et antimimétiques dans la littérature contemporaine américaine. Tentant de définir une esthétique de la métafiction, j'essaie de comprendre les fondements éthiques et formels qui font l'originalité de cette écriture postmoderne dont la fréquentation m'a souvent inspiré le désir d'y répondre par des œuvres de création.

Les nouvelles qui succèdent à ce volet théorique s'inscrivent dans le droit fil des questionnements soulevés par cette réflexion. Lues en continuité, elles donnent aussi à voir comment une écriture peut s'affranchir progressivement de ses modèles. Cherchant à réactualiser les personnages et les stratégies narratives disjointes des nouvelles contenues (particulièrement la nouvelle éponyme) dans le recueil *Lost in the Funhouse* de John Barth, mon premier récit se charge d'un fonds d'intertextualité très fort où la fiction se dispute à l'essai. Reprenant à son compte la forme des chapitres inachevés des *120 journées de Sodome*, la seconde nouvelle procède d'une appropriation iconoclaste de l'univers sadien dont les renvois s'avèrent moins susceptibles de faire obstacle à une lecture non avertie. Enfin, les deux nouvelles restantes affichent une intertextualité plus discrète et posent leurs propres règles du jeu. En reprenant à sa manière certains enjeux et procédés abordés préalablement dans le volet réflexif, chacun de ces quatre écrits explore le rapport ambigu qu'entretient la métafiction avec les formes courantes du discours (littéraire inclus), ainsi que la singulière conception du sujet qui en émerge.

De cet ensemble théorique et fictionnel construit comme un tout organique, il résulte la défense d'une pratique littéraire où la fiction et les problèmes de l'écriture sont le premier cadre de référence. Celle-ci postule en outre que l'emploi de procédés antimimétiques et autoréflexifs contribue à renouveler les formes d'expression d'une littérature périodiquement sujette à l'épuisement. Le postmodernisme, la métafiction, l'intertextualité, l'autoréflexivité, la crise du sujet, la littérature américaine, la littérature de l'épuisement et la métaphore seront donc les mots clés de ce mémoire.

INTRODUCTION

ÉCRIRE ENTRE ÉPUISEMENT ET RENOUVELLEMENT

Janvier 1996 : je suis dans mon appartement, je viens de poser mon livre sur le bureau pour rire un bon coup. Le livre s'intitule *Snow White*, d'un certain Donald Barthelme, dont je n'avais jamais entendu parler.

"OH, I wish there were some words in the world that were not the words I always hear!" Snow White exclaimed loudly. We regarded each other sitting around the breakfast table with its big cardboard boxes of "Fear," "Chix," and "Rats." Words in the world that were not the words she always heard? What words could those be? "Fish slime," Howard said, but he was a visitor, and rather crude too, and we instantly regretted that we had lent him a sleeping bag, and took it away from him, and took away his bowl too, and the Chix that were in it, and the milk on top of the Chix, and his spoon and napkin and chair, and began pelting him with boxes, to indicate that his welcome had been used up. We soon got rid of him. But the problem remained. What words were those (Barthelme, 1967, p. 6)?

Pour un écrivain comme John Gardner, l'écriture inspirée se compare à un état second où l'écrivain « oublie les mots qu'il a écrits sur la page (pour) voir, plutôt, ses personnages s'animer d'eux-mêmes » (1983, p. 120. ma traduction). Cette dissolution des murs de la réalité pour entrer dans le rêve éveillé de la fiction se transmet ensuite au lecteur. Mais quand l'inspiration est absente, ajoute Gardner, l'écrivain ne voit alors plus que des mots sur la page, et non le rêve qu'ils sont censés porter.

Il me semble que depuis toujours mon rire de lecteur agit selon la tendance inverse. Il a cultivé un amour de la phrase maladroite, des brouillages énonciatifs, des courts-circuits narratifs, des listes saugrenues, des formes tarabiscotées, des reprises et ressassements ironiques d'idées reçues, des ruptures de ton et des adresses impossibles dont l'irruption, dans le texte, me rappelle aussitôt la nature de ce que j'ai entre les mains : non pas le souple véhicule de quelque transport imaginaire, mais un texte, objet réel, artefact langagier constitué de mots et de phrases « comme une chaise est faite de bois », dirait sans doute William Gass (1979, p. 27), lui qui dit mépriser cette « autre vie » rêvée que nous procurent

nos lectures d'évasion, et dont les essais s'efforcent toujours à diriger nos regards de lecteurs vers une autre voie, celle de la contemplation de la vie dans les phrases.

Le rire, pour moi, a donc partie liée à une dimension autoréflexive du texte, quand celui-ci s'avère fonctionner, en tout ou en partie, de manière analogue au *Witz*, ce « trait d'esprit » dont Freud (1988) démonte les mécanismes pour nous montrer comment l'étonnant matériau plastique de la langue peut tordre les expressions figées, dénuder les automatismes verbaux et accoucher de nouveaux effets de sens, marqués par les intentions contradictoires et les souhaits agressifs de la pensée inconsciente. Le *Witz* signe le point de bascule où l'ordre symbolique et les ruses du signifiant s'emparent des signifiés étroits de la réalité quotidienne pour en accuser le peu de sens et en restaurer un autre à leur place, doté des arêtes vives et tranchantes d'une pensée nouvelle qui se donne à lire entre les lignes. C'est dire que la défamiliarisation qu'opère le *Witz* n'est jamais loin de celle, obscure, de l'« inquiétante étrangeté » qui, en frappant d'altérité ce qui était jusque-là familier au sujet, produit angoisses et syncopes cognitives. L'émergence de significations, de perceptions nouvelles, est parfois à ce prix, mais pour l'heure, c'est par le biais du rire que s'est produite ma première épiphanie métafictionnelle.

« Oh, I wish there were some words in the world that were not the words I always hear! » : pour Donald Barthelme, qui a mis ces paroles dans la bouche de Blanche-Neige, l'une des tâches majeures de l'écrivain « [is] restoring freshness to a much-handled language, especially an effort toward finding a language in which making art is possible at all » (1987, p. 15). Et c'est à peu près ce qu'il fait ici, puisque l'humour de ce passage doit beaucoup à la tension qu'il déploie entre ce « désir de mots nouveaux » (auquel seuls répondent des noms de marques commerciales) et l'arsenal de mots domestiques dont est bombardé le pauvre Howard. On retiendra quand même combien l'aveu de Blanche-Neige résonne de ce souci et de ce dilemme : comment créer des modes de perception nouveaux quand le matériel dont on dispose appartient aux objets de tous les jours, ces ustensiles communs et usés de la communication que sont les mots?

Ce souci d'être arrivé trop tard pour pouvoir créer du nouveau n'a en soi rien de neuf. Spécialiste du recul rétroactif en ce qui a trait à la sensibilité postmoderne, John Barth déniche même, dans « La littérature du renouvellement », la « plainte d'un scribe Khakheperresenb qui se lamente d'être arrivé trop tard sur la scène », tirée de « l'un des

premiers textes littéraires qui subsistent encore (...) »¹, et qui fait étrangement écho à la complainte de Blanche Neige :

Si seulement j'avais des phrases qui ne soient pas connues, des paroles singulières dans une nouvelle langue qui n'ait jamais été employée et qui ne soit pas asservie à la répétition — et non pas une parole qui a perdu sa fraîcheur, déjà parlée par les hommes des temps anciens (Barth, 1982, p. 405).

La présente étude suppose que l'exploration créatrice et, ultimement, la résolution de cette tension entre épuisement et renouvellement passent par l'adoption de stratégies et de procédés métafictionnels. Un nombre considérable d'écrivains dont l'œuvre a commencé d'émerger au cours de l'après-guerre tels que Robert Coover, William Gass, Donald Barthelme, William Gaddis ou John Barth, ont fait un usage fécond de telles stratégies, sans qu'il soit possible de confondre leur écriture. Aussi, plutôt que me prêter au jeu des appellations instables qu'elles se sont souvent attiré (transfiction, parafiction, littérature narcissique, littérature moderne ou postmoderne...), je chercherai à voir, à travers certaines de ces écritures, comment les motifs de l'épuisement et du renouvellement peuvent fonctionner comme les pôles dynamiques d'une tension créatrice.

Pour ce faire, il me faudra envisager le terme de « métafiction » ou l'adjectif « métafictionnel » non pas comme l'appellation d'un genre, mais comme un ensemble de procédés qui cherchent à provoquer divers effets de court-circuit, d'autoréflexivité et de brouillages narratifs en cours de lecture. Créant un pont entre le vieux continent et le Nouveau Monde, c'est par un détour vers certains écrits théoriques français que j'essaierai de construire cette définition, en m'appropriant certains développements de Gérard Genette sur la métalepse (1973) dans le premier chapitre de ce mémoire.

Par la suite, je tenterai d'ouvrir et explorer le motif de l'épuisement selon des modalités plus larges que celles auxquelles nous a familiarisé Barth. Il me semble en effet que l'« épuisement » peut faire office autant de constat critique (et c'est alors le « soupçon » ou les « notions périmées » que développent Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet pour étayer ce contre quoi leur écriture se pose), que de projet subversif (soit épuiser la doxa, interroger la légitimité de ses fondements, notamment par la reprise parodique et la satire),

¹ Barth ajoute qu'il s'agit d'« un manuscrit égyptien datant de deux mille ans avant J.-C., cité par Walter Jackson Bate dans son ouvrage *The Burden of the Past and the English Poet*, 1970 » (1982, p.405).

comme il peut exprimer une certaine crise du sujet. Aussi, dans le second et le troisième chapitre, j'essaierai de montrer comment, selon que la charge des œuvres porte sur les fondements épistémologiques des doxas (chapitre 2) ou sur la consistance ontologique du sujet (chapitres 2 et 3), les stratégies métafictionnelles sont particulièrement appropriées pour inviter le lecteur à repenser les discours sociaux et ceux de la subjectivité, de même que les pouvoirs de la langue à suggérer des modes de perception nouveaux. Au fil de ma réflexion, j'aurai souvent recours à l'œuvre de William Gass, laquelle — tant en fiction que dans ses essais critiques et ses entretiens — place au cœur de son propos et de ses excursions formelles ce souci de renouvellement. Éprise de métaphores extrêmement développées, sa prose semble illustrer de façon exemplaire comment une approche de l'écriture centrée sur la matérialité du langage (et non sur la fabrication d'un « rêve littéraire », à la Gardner) peut aboutir à de profonds remaniements de la conscience et de ses perceptions.

Épuisement, renouvellement et stratégies métafictionnelles sont donc les trois fils d'Ariane (à moins qu'il ne s'agisse d'un fil entrelacé?) dont je disposerai pour arpenter le labyrinthe de ce qu'on appelle désormais assez couramment la littérature postmoderne ou la métafiction américaine. L'idée principale étant non pas d'arriver à une classification, mais de tracer un itinéraire qui permette de voir comment certaines écritures individuelles procèdent de la métafiction, et s'insèrent malgré tout dans une entreprise littéraire où, loin de tourner le dos à la « réalité » (comme on le lui a parfois reproché), elle en offre, au contraire, un reflet qui se mire dans la complexité de l'œuvre et pour laquelle les processus mentaux, les discours de toutes sortes et les affres de la création participent désormais de la réalité représentée.

C'est pourquoi, selon une métaphore intuitive voisine de celle du territoire et de sa maîtrise (Gervais, 1998, p. 220), j'apparente ma démarche à celle d'un itinéraire au cœur d'un labyrinthe. Dans un labyrinthe à lignes brisées, sans doute existe-t-il plusieurs façons de cheminer, plusieurs itinéraires possibles. L'espoir d'en trouver la sortie ou le centre impose qu'il faille tracer ces itinéraires sans toutefois chercher à les épuiser tous; et c'est pourquoi le motif de la « maîtrise du territoire » cède ici la place à un projet concomitant, celui d'une progression dans un espace dont la vue d'ensemble, le point de vue du grand architecte si l'on veut, peut encore échapper. En effet, le mieux qu'on puisse attendre d'un tel effort est qu'il permette de penser ce qui ne sera jamais entièrement pensable en relevant, parmi les écritures abordées, des points d'intersection, lieux de rencontre et affinités qui, par le partage de certains procédés langagiers, d'attitudes esthétiques et idéologiques ou de filiations communes, ne trahiront pas l'hétérogénéité et l'atopisme de l'ensemble, lequel aura toujours

l'apparence d'un rhizome : « structurable mais jamais définitivement structuré » (Eco, 1985, p. 65).

Cela n'est d'ailleurs pas un hasard si l'un des personnages emblématiques de ce mouvement soit Ambrose Mensch, héros de la nouvelle centrale du recueil éponyme de John Barth, « Lost In the Funhouse » (1988 [1968], p. 72-97). Le héros métafictionnel, typiquement, est un être désorienté, aux prises avec un monde et des émotions qui le dépassent. Son activité, souvent, en est une de déchiffrement et de tentative de lecture du monde, laquelle peut trouver un exutoire dans l'activité littéraire, que William Gass conçoit justement comme « [consistant] à disséquer le monde, sur lequel nous avons fort peu de contrôle, pour le remplacer par du langage, sur lequel nous *pouvons* avoir un certain contrôle » (Ammon [ed.], 2003, p. 155. Je traduis). Autre manière, comme l'avance très justement un inquiétant narrateur de John Hawkes, de construire des desseins à partir de débris (cf. 1976, p. 17, 19).

Et c'est ici qu'entre en jeu l'écriture de mes nouvelles. De même que « la théorie du Texte ne peut coïncider qu'avec une pratique de l'écriture » (Barthes, 1971, p. 80), il faut envisager que le meilleur moyen d'arriver à une compréhension réelle des enjeux de l'écriture métafictionniste soit de mettre la main à la pâte. Il faut concevoir l'homme dans le labyrinthe comme habité du désir, tel Ambrose Mensch, d'en construire à son tour : par souci, peut-être, de se rendre acceptable au monde, ou d'explorer autrement, et de rendre communicables les plaisirs et les frayeurs de sa propre désorientation. Mais je crois que, plus que la simple expression d'une désorientation, l'écrivain métafictionniste aspire à l'acquisition d'un regard surplombant sur ses propres impasses, à l'invention de solutions décentrées qui permettraient de renouveler son rapport à l'écriture, à ses lectures et au monde. Ce faisant, il s'expose à faire l'expérience et à prêter sa voix à cette tension entre épuisement et renouvellement qui est la sienne et que l'écriture, pense-t-il, lui fera découvrir : on peut alors parler d'une quête où la découverte de soi n'est pas exclue.

Que le lecteur juge des écueils et des risques encourus par une telle aventure s'il en est de l'écriture comme de la vie. Quand le renouvellement tarde à venir au secours d'un constat d'épuisement, les labyrinthes où l'on s'enlise le plus, où l'on court plus qu'ailleurs le risque de n'en point sortir, sont souvent ceux que nous nous fabriquons nous-mêmes.

CHAPITRE I

L'ESPRIT MÉTAFICTIONNEL

Le paysage littéraire est entré dans une ère d'appellations incontrôlées. Bien qu'une pratique fictionnelle *mainstream* se contente de souscrire à des recettes peu innovantes sur le plan narratif, il n'est pas rare non plus de voir quantité de textes clamer haut et fort leur atypisme irréductible. En quoi consiste, au juste, une technique de composition « péristaltique » ou incubiste? Qu'est-ce qu'un « essai-poulet », un « roman hystérique », une « faction » ou même un « nouveau roman »?¹

Si le texte — on le sait depuis Barthes — se constitue dans « sa force de subversion à l'égard des classements anciens » (1971, p. 73), nous ne saurions aujourd'hui en avoir de meilleure preuve que dans le fourmillement tératologique de ces genres autoproclamés. Le texte a conquis son identité plurielle et, situés que nous sommes dans l'après-coup des révolutions modernistes, il est fréquent d'attribuer ce foisonnement de formes atypiques à un symptôme de la postmodernité, terme souvent associé à un état d'apesanteur qui permettrait la suspension des antagonismes anciens dans une espèce de cohabitation anhistorique s'accommodant de tout. Or, cet état de fait oblitère l'attitude de combat qui semble encore s'imposer dès qu'on se porte à la défense d'une telle conception du texte comme pluriel. L'agressivité manifeste des premiers praticiens du nouveau roman contre les critères

¹ Les techniques « péristaltique » et « incubiste » ne sont que deux des étranges appellations dont Joyce émailla les schémas Linati et Gorman sur la composition de son *Ulysses* (voir : Joyce, 1995, p. LXXVI-LXXXIV). Victor-Lévy Beaulieu qualifia pour sa part d'« essai-poulet » et d'« essai-hilare » ses ouvrages sur Jack Kerouac (*Jack Kerouac. Essai-poulet*. Montréal : Typo, 2004 [1972] et *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Essai hilare*, Notre-Dame des Neiges : Éditions Trois-Pistoles, 2006). « Le vocabulaire récemment bricolé par les uns ou les autres pour désigner la dissolution des lignes de partage anciennes indique à quelles tensions la fiction contemporaine est soumise : « *mystory* » (Walker), « *Hysterical Novel* » (Bradley), « *faction* » (Mailer), « *docudramas* » (Reed), « *critifiction* »; [...]. On avancera sans risque excessif que la période littéraire examinée ici est dominée par cette revendication de genres hybrides qui la caractérise mieux que rien d'autre [...]. (Chénétier, 1989, p. 373)

fossilisés du réalisme bourgeois, l'hostilité d'un Marc Chénétier, dans son essai majeur sur la littérature américaine contemporaine (*Au-delà du soupçon*, 1989), contre « [ces] rangements abusifs sous des « ismes » qui ne font que substituer la synecdoque à la connaissance » (p. 367), prouvent combien la légitimité du texte conçu comme pluriel — malgré le degré d'expansion auquel la littérature d'après-guerre est arrivée en ce domaine — n'est pas assurée.

Impossible, pourtant, de ne pas accuser le coup : la révolution du « soupçon » a bien eu lieu. Les critères canoniques du romanesque (intrigue, personnage, psychologie, causalité narrative, réalisme...) ne sont peut-être pas morts, mais on peut facilement imputer leur « drôle d'odeur » au virage qui, du choc instauré par les révolutions modernistes du XXe siècle, en passant par les manifestes du nouveau roman (pour ne rien dire des excroissances du roman postmoderne), a déplacé à jamais notre conception de la *mimésis* littéraire. Aujourd'hui, seul un lecteur des plus naïfs pourrait en effet prétendre que la littérature présente un miroir fidèle (entendons objectif) de la réalité qu'il reflète. La sagesse recommanderait plutôt, explicitement ou non, d'avancer, avec Gérard Genette, que

[...] contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. [Aussi] mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe. (Genette, 1973, p. 185-186).

La crise identitaire traversée par la littérature au cours du XXe siècle a ceci de particulier qu'elle s'exprime en termes autoréflexifs. On peut dire que, dès ses débuts, la complexification exponentielle du monde précipita — c'est un euphémisme — la plupart des pratiques artistiques vers une « interrogation croissante axée sur les fondements mêmes de l'art » (Lipovetsky, 1983, p. 141). Accusant réception des leçons enseignées par les textes de l'avant-garde moderniste — ceux des Joyce, Svevo, Kafka, Musil, Woolfe ou Proust —, comme par l'éclatement du système tonal en musique ou l'abandon du contrat figuratif en peinture, la tendance à concevoir la pratique littéraire en termes de style et de technique, en une sorte de retour aux sources de la littérature (soit son langage même), prit un tour explicite chez de nombreux auteurs et ce, au détriment de l'intrigue (brocardée), des valeurs (du réalisme petit-bourgeois) comme des attentes (des lecteurs ou de la critique), qui se

trouvèrent en quelque sorte escamotés. « Les peintres se sont débarrassés du sujet [...] c'est la façon de le rendre qui compte », disait Céline en 1957 (1977, p. 20).

À ce titre, les manifestes fondateurs du « nouveau roman » exprimèrent admirablement ce constat d'épuisement généralisé des critères canoniques du romanesque — qu'Alain Robbe-Grillet qualifia notamment de « notions périmées »². Mais ils étaient loin d'être les seuls, *en pratique*, à les interroger, les subvertir ou se les réapproprier à l'aune des bouleversements apportés par leurs prédécesseurs. À quoi le lecteur insomniaque et marathonien qui lit *Ulysses* d'un seul souffle (selon les souhaits de Joyce) s'expose-t-il, sinon à faire l'expérience d'une confondante et parfois désespérante perplexité, que seule rachète l'incroyable vélocité de son langage, sa manière d'emprunter parmi toutes les formes, techniques et autres sources (tels le mytique et le réalisme le plus prosaïque), dans un vertigineux fourmillement de références, d'emprunts, d'inventions pures et simples?

Souvenons-nous que, pendant qu'Alain Robbe-Grillet formulait l'hypothèse d'une écriture qui serait mode de recherche, « [mettant] au monde des interrogations [...] qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes » (1963, p. 14), William Gaddis avait *déjà* écrit *The Recognitions* (1955), Hawkes *The Cannibal* (1949), Nabokov *Lolita* (1955) et Burroughs *Naked Lunch* (1959) : autant d'œuvres qui prenaient déjà le parti de ce que Barthes affirmerait quelques années plus tard en avançant que la littérature est d'abord et avant tout un *fait de discours* et qu'ainsi le texte peut se concevoir comme

[...] un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle[.] [L]e texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [Et] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel : son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles [...] (Barthes, 1968, p. 67).

Pour le trouble que cette affirmation peut jeter sur nos habitudes de lecture, parions qu'elle n'a rien de surprenant pour ceux qui ont toujours conçu le roman comme une pratique

² cf. « Sur quelques notions périmées », in 1963, p. 29-53, parmi lesquelles figurent « le personnage », « l'histoire », « l'engagement [de l'auteur] », et la dichotomie entre « la forme et le contenu ».

d'incorporation « sauvage » de genres et de formes textuelles variées — quitte à ce que celui-ci se dédouble en « [novel] wich imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author » (Barth, 1984, p. 72). À l'encontre des lecteurs que cent ans de réalisme auraient fait oublier que l'acte fondateur du roman comme genre a été *Don Quichotte* imitant *Amadis de Gaule* sous la plume d'un Cervantès qui se prétendait Cid Hamete Benegeli (Barth, 1984, p. 72), l'hybridité autoréflexive se lie à la genèse même du roman, porté à s'imiter lui-même comme il imite n'importe quelle autre espèce de discours, en une tentative « [...] to represent not life directly but a *representation of life* » (*ibid.*).

« The trouble with postmodernism », ou l'impasse des catégories

Mais qu'est-ce que le postmodernisme? Et qu'est-ce que le modernisme? Il semble encore aujourd'hui que poser la question, c'est échouer à y répondre : quiconque tente de définir précisément ce que recouvrent ces termes avance en terrain glissant. Pour les efforts d'une Linda Hutcheon à saisir rigoureusement en quoi consiste la sensibilité postmoderne, combien n'y voient encore qu'un terme « bon à tout faire [...] appliqué à tout ce qui plaît à celui qui en use » (Eco, 1985, p. 74)?

J'ai remarqué cependant, au fil d'incursions dont j'épargnerai le détail au lecteur, que l'on peut tout au moins dégager deux conceptions majeures qui tendent à s'opposer — parfois dans les textes d'un même auteur. La première consiste à faire du postmodernisme une sorte de successeur décadent du modernisme, apparenté aux mouvements d'avant-garde de la première moitié du siècle. Cette conception est la plupart du temps celle de ses détracteurs, pour qui « la fiction postmoderne ne fait que porter encore un peu plus loin [...] le programme antirationaliste, antiréaliste, anti-bourgeois du modernisme, mais sans adversaire [...] ni amarrage solide[s] dans le réalisme quotidien contre lequel il s'élève » (Barth, 1982, p. 400)³. La seconde conception, non moins problématique mais plus intrigante, présente la

³ En fait, Barth (qui se présente davantage comme un représentant qu'un détracteur du postmodernisme littéraire) résume ici les conceptions avancées par Gerald Graff, Robert Alter et Ihab Assan.

postmodernité comme une « manière de faire », un état d'esprit : elle correspond alors à ce que John Barth appelle une « littérature du renouvellement », de par son désir, sa volonté de résoudre et de surmonter les antagonismes esthétiques et les politiques de la table rase établies par l'avant-garde moderniste. Cette position trouve à se résumer chez Umberto Eco ainsi :

Le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne. L'avant-garde historique (mais ici aussi j'entendrais la catégorie d'avant-garde comme catégorie méta-historique) essaie de régler ses comptes avec le passé. [...] L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure : *Les demoiselles d'Avignon*, c'est le geste typique de l'avant-garde. [...] Mais vient un moment où l'avant-garde ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un méta-langage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, de façon non-innocente (Eco, 1985, p. 75-77).

Or, outre qu'on peut douter que le geste typique de l'avant-garde soit destructeur par nature (ne cherche-t-il pas à fonder une esthétique?), l'aspect quelque peu décevant des réponses apportées semble provenir du fait que « modernité » et « postmodernité » ne cessent de recouvrir des réalités hétérogènes et non complémentaires. Pour un John Barth par exemple, il paraît évident que « l'esthétique moderniste » est un phénomène historique et contingent⁴, alors que le postmodernisme semble plutôt une catégorie existentielle qu'il n'hésitera pas de faire remonter jusqu'à Virgile⁵, au risque de souscrire au genre de « recul

⁴ « L'esthétique moderniste est indéniablement [...], à mon avis, l'esthétique caractéristique de la première moitié de notre siècle — et à mon avis elle *appartient* à la première moitié de notre siècle » (1982, p. 402).

⁵ Il cite en outre l'intertextualité homérique des *Énéides*, dont le maniement de la mise en abîme mènerait à des effets quasiment postmodernes par leur autoréflexivité, tandis que les évangiles « [...] seem aware that their hero has a script to follow — the messianic prophecies of the old testament — [...] [and where] the ontological situation [...] is a case not only of the prophecies validating him, but coaxially of His validating the prophecies » (1994, p. 117-118).

rétroactif » qu'Umberto Eco observait avec une pointe d'ironie, avant que de le justifier implicitement en concevant à son tour cette catégorie en termes « méta-historiques »⁶.

Le texte pluriel porte donc à piéger, de façon parfois comique, même les élucubrations des exégètes les plus sympathiques à sa cause. Mais dans les impasses où il accule tout discours soucieux de l'identifier à un mouvement ou une école, le texte pluriel, contemporain — je dirai métافictionnel —, révèle une part de sa nature et satisfait l'une de ses ambitions : *subvertir les repères habituels du discours* et, ce faisant, dépasser les limites familières de la représentation. Barthes l'a bien dit : si le texte pose des problèmes de classification, c'est qu'il implique toujours « une certaine expérience de la limite [qui le constitue dans] sa force de subversion à l'égard des classements anciens [...] » (1971, p. 73), voire des classements tout court.

Aussi, cette mise en échec du jeu somme toute réducteur des catégories requiert qu'il faille articuler notre approche autrement. Concevoir le texte comme « ce qui se porte à la limite des règles de l'énonciation » n'interdit pas que l'on essaie d'en dire ou d'en apprendre quelque chose. L'irréductible n'est (toujours) pas indécomposable, et les organismes textuels, aussi insolites puissent-ils paraître, ne sont pas moins fabriqués d'éléments universels qu'ils rassemblent en une totalité singulière. N'y a-t-il pas encore moyen de postuler, de dégager, à même ce jeu contre les limites et les règles (et ce malgré les écritures hétérogènes qui en résultent), un ensemble de pratiques communes?

Quand on a laissé de côté la simple énumération des noms propres et [qu'on] a pris en considération les différences et les œuvres d'un auteur donné, on peut se demander si les écrivains le plus souvent nommés postmodernistes ont en commun des principes ou des pratiques esthétiques aussi significatifs que les différences qui les séparent (Barth, 1982, p. 397).

Le jeu des catégories a beau nous mener à l'impasse, cette impasse n'est pas dernière. Au-delà des classements, grilles et autres appellations plus ou moins commodes, il est encore

⁶ « avant, [le terme de postmodernisme] s'adaptait à quelques écrivains ou artistes des vingt dernières années, [puis] petit à petit on est remonté au début du siècle, puis toujours plus en arrière, et bientôt cette catégorie arrivera à Homère [...] » (1985, p. 74).

possible de traquer, dans ce labyrinthe, « le général au cœur du singulier et donc [...] le connaissable au cœur du mystère » (Genette, 1973, p. 69). Les outils que nous fournissent la poétique et la narratologie, le rôle d'avant-plan que la pratique de la *lecture littéraire* accorde au lecteur en tant que producteur et cocréateur du texte, la psychanalyse, enfin, lorsqu'elle s'exerce comme une pratique d'écoute et non comme manière de repérer le même scénario œdipien au cœur de constructions variées, permettent d'harmoniser cette recherche de principes et de procédés communs avec le souci, primordial, de respecter le caractère unique des œuvres, ainsi que de rendre compte de leurs déroutants effets de lecture.

La mimésis du discours

Précisons enfin que la littérature contemporaine (de l'après-guerre à aujourd'hui) *n'a pas* inventé l'intertextualité, la mise en abîme ou l'autoréflexivité. Cependant, la recrudescence étonnante de ces procédés aujourd'hui accuse un sérieux déplacement dans notre perception des rapports entre la vie et l'art, voire notre perception même du monde.

Selon Linda Hutcheon (1984 [1980]), ce lien aurait été moins rompu que repensé au niveau des processus imaginatifs. En réponse à un monde perçu de plus en plus comme insaisissable et déjà sémiotisé, il est contraire à l'état des choses de vouloir présenter la réalité comme objectivement saisissable, ou la subjectivité comme si elle s'appartenait en propre et se distinguait entièrement des discours sociaux et culturels qui l'imprègnent.

Reste alors à explorer comment l'imagination traite cette information, comment elle tente d'organiser ce désordre et de se l'approprier, souvent par le truchement de récits qui n'ont rien de transparent. C'est pourquoi l'objet de la narration ne vise plus à la relation « naïve » d'un ensemble d'actions ou d'une saisie intelligible du monde et de l'homme, mais d'une *mimésis* où l'acte narratif comme tel (ce qu'Hutcheon appelle *mimésis du processus*, ou « mimesis of process ») occupe l'avant-plan de la diégèse. Déplacement (et non exonération) des valeurs référentielles là encore, puisque pour Gérard Genette, les formes les plus mimétiques du discours ne sont plus celles qui s'encombrent des détails contingents, de « connotateurs de mimésis » qui tendent à fournir un maximum d'information avec un

minimum de voix, et d'« *en dire* le plus possible [en le disant] le moins possible » (1973, p. 187). En effet, s'il n'y a que des *mimésis du discours*, le discours à plus forte portée mimétique est plutôt celui qui se tient au plus près de la prise directe de la parole et du flot de la pensée. Tel serait le cas du discours rapporté ou immédiat⁷ qui, « [...] en effaçant les dernières marques de l'instance narrative[,] [donne] d'emblée la parole au personnage » (p. 193) — ou du mode de narration dite *simultanée*, où le récit, contemporain au présent de l'action, fait en sorte que « la coïncidence [vienne jouer] en faveur du discours[,] et c'est alors l'action qui [semble] se réduire à l'état de simple prétexte, et finalement s'abolir » (p. 231).

Le trope du texte

Outre le brocardage de l'économie de la diégèse et des niveaux narratifs qu'elles permettent, les libertés accordées par ce nouveau contrat mimétique poussent le texte à surinvestir l'espace des dispositifs que Genette qualifie d'« extradiégétiques ». Le texte contemporain récupère alors pour son compte des formes textuelles empruntées la plupart du temps à celles de la vie quotidienne. « Roman par lettres » — tel ce *LETTERS* où John Barth épuise toutes les modalités de la « correspondance » — , scénarios de films, carnets, mémoires, livres de recettes, guides de l'utilisateur, manuels au sujet des pères conçus pour l'usage des fils⁸, dépositions ou journaux personnels⁹... : le texte s'abroge une identité que Gass qualifie de métaphorique ou « tropologique » par nature (1984, p. 151), témoignant à la puissance dix des propriétés omnivores de la fiction et ses facultés à virtuellement s'incorporer jusqu'aux formes les plus utilitaires et matérielles du discours.

⁷ soit le fameux « *stream of consciousness* » malheureusement traduit en « monologue intérieur ».

⁸ Voir Donald Barthelme, « A Manual for Sons », 2003, p. 243-266.

⁹ fussent-ils consignés sur des feuilles volantes, tel l'énorme *Tunnel* que William Gass souhaitait d'abord publier sous la forme d'un massif tas de feuilles non-numérotées et non reliées sous prétexte que son narrateur-auteur l'aurait rédigé sous cette forme.

Plus qu'un simple reflet, fût-il déformé, de notre monde, le texte tire alors une part de son être à même son statut ontologique d'objet imprimé-polymorphe. Il aspire à la solidité concrète des livres de comptes, rivalise avec l'épaisseur (et le « casting ») du bottin téléphonique, incorpore dans sa fiction les données de son appareil diacritique. Au moment même où la diégèse tremble sur ses bases, s'ouvre au ressassement de voix narratives au bord de l'implosion ou échafaude des chronologies terriblement hasardeuses, le texte, comme par effet de compensation, se joue intensément de son identité matérielle : le médium, plus que jamais, est devenu le message, et l'essence même du livre se trouve ailleurs que sur son seul terrain narratif. Pour William Gass ce jeu ontologique soumet le texte à une analogie anthropomorphique qui le promeut au rang de « *mind aware of a world* » : conscience d'un monde et objet « pensant » le monde, qu'il compare à une monade leibnizienne. Lorsqu'on ouvre *Underworld* de Don DeLillo ou *The Recognitions* de William Gaddis, on est d'autant plus tenté d'y croire que la polyphonie des voix que ces romans font entendre semble bondir des pages pour gagner la réalité tels des génies s'échappant d'une bouteille.

Le franchissement métaleptique

Impossible, donc, de concevoir le texte comme ce qui se porte à la *limite* des *règles* de l'énonciation sans faire cas de la *métalepse*, procédé qui, chez Genette, se marque d'un franchissement transgressif (c'est là son terme) dans l'économie diégétique du texte, spécialement dans la gestion de ses niveaux narratifs. À travers l'architecture des récits emboîtés (qu'il appelle *récits métadiégétiques* pour signifier leur statut de récits inclus dans un autre récit qui leur sert de cadre extradiégétique), il se produit parfois que le récit au second ou au n^{ième} degré se trouve à contaminer (ou à être contaminé par) le récit qui l'inclut, hors de toute justification « vraisemblable ». À ce sujet, Genette précise :

[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...], produit *un effet de bizarrerie*, soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. [...] Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative* (1973, p. 244, Je souligne).

De concert avec le roman à trope qui défend une identité métaphorique, il paraît nécessaire d'avancer à quel point, du caractère de marginalité qu'il pouvait avoir à l'époque de Sterne et de Diderot, l'emploi de la *métalepse narrative* est venu à se répandre et à se démocratiser. Selon Molly Hite, cette propension au « frame-breaking that disrupt *both realist and modernist strategies of reading*, in that it resists the reader's desire to assign a textual phenomenon to a particular ontological level [...] » (1991, p. 703), serait même une caractéristique distincte de la fiction postmoderne. Du moins révèle-t-elle l'une de ses « ambitions », comme l'angoisse existentielle qu'elle porte :

[...] comme [tous] les changements de niveau du récit robbe-grilletien, personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme, etc. [L'expansion de la métalepse manifeste] par l'intensité de [ses] effets, l'importance de la limite [qu'elle s'ingénie] à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. D'où l'inquiétude si justement désignée par Borges : "De telles inventions suggèrent que si les personnages de fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs" [*Enquêtes*, p. 85] (Genette, p. 245, je souligne).

Le plus troublant de la métalepse, évidemment, est bien dans « [...] cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (Genette, p. 245). Le gain de popularité d'un tel procédé s'explique aisément à une époque désormais envahie par les *mass-media* et les arts du spectacle, dont l'imprégnation se porte ultimement à la limite de l'identité de notre expérience du monde et la texture même de notre subjectivité. Des fictions me précèdent où que j'aille : il n'est pas quelque fragment de réalité qui ne prétende se rendre intelligible à moi sans passer par le tamis de quelque discours, et il se pourrait bien que l'image de la subjectivité contemporaine se réduise encore à celle de Leopold Bloom sur la grève de Sandymount, ses pensées s'égrenant en autant de rubriques de journaux — comme pour prouver que « not even our interior monologues are our own » (Kiberd, 1992, p. xli).

« I tell, therefore I am? »

Le voici donc : le « monde comme texte » — dont il faudrait taire mentalement la rhétorique pour espérer arriver à dire quelque chose (Barthelme, 1987, p.16), et où l'écriture se constituerait, à l'encontre des systèmes discursifs établis, en ligne de défense (Chénétier, 1989, p. 70). Comme si l'exercice de l'imagination avait désormais pour mission d'en combattre les formes et, paradoxalement, de nous ramener au réel, « to conduct the reader [...] to the real, away from mystification to clarification, away from magic to maturity, away from mystery to revelation » (Coover, 1969, p. 79). Le jeu du texte, bien au-delà de ce qui serait un simple exercice d'autoréflexivité narcissique, maintient alors que les formations discursives du monde ne sont jamais totalement figées ou transparentes, que leurs fondements ne sont pas inébranlables et que, étant d'abord des faits de langage, il est possible de jouer de leurs formes et de leur logique contre elles-mêmes.

Reste qu'au cœur de ce processus visant à « ramener le lecteur au réel » s'ajoute cette conception qui tend à représenter le sujet comme une créature essentiellement fabulatrice, son « moi » comme une « fiction utile » :

[A] scenario machine [wich] in order to make sense of and to navigate through the onstreaming flood of signals deluging all our senses [...] posits the useful fiction of a Self that attends [...], invents and edits itself as it goes along, in effect telling stories to itself and to others about who it is (Barth, 2004, p. 95).

Aussi contradictoire que cela semble en effet, le plus proche avatar du « monde comme texte » est encore la figure du personnage (narrateur ou non) qui nous porte à interroger les modalités de son être, se demande s'il existe ou s'il ne serait pas l'émanation d'un rêve — fut-il le sien, celui de quelqu'un d'autre, ou d'une culture quelconque. Après tout, l'activité de l'imagination et ses résultats fantasmatiques sont une affaire des plus sérieuses. Née avec le vingtième siècle, voisine de révolutions modernistes dont elle fut tantôt l'agente ou l'inspiratrice, et tantôt le simple témoin, la psychanalyse avait compris le rôle essentiel et structurant que jouent les fantasmes dans la construction de l'identité. Freud ne s'y trompait pas en proposant, dans le cadre de la thérapie analytique, de « mettre sur le même plan fantasme et réalité et de ne pas se soucier si les expériences vécues [...] qu'il s'agit d'élucider sont l'une ou l'autre ». Car, avançait-il,

[les productions psychiques] aussi possèdent une sorte de réalité; cela reste un fait que le malade s'est créé de tels fantasmes, et ce fait a pour sa névrose une importance à peine moindre que s'il avait effectivement vécu le contenu de ces fantasmes. Ces fantasmes possèdent une réalité *psychique* qui s'oppose à la réalité *matérielle*, et nous apprenons peu à peu à comprendre que, *dans le monde de la névrose, c'est la réalité psychique qui est déterminante* (Freud, 2000, p. 468, je souligne).

Envoi

Le texte métafictionnel, prenant acte du rôle que joue l'imaginaire dans la constitution de la subjectivité comme des constructions de la soi-disant réalité, défend l'identité symbolique d'un espace de discours inséré dans un autre espace de discours, à la limite duquel il se porte, tel un récit emboîté (ou emboîtant) dans le terrain d'une réalité conçue comme un champ de fictions — un champ qu'il cherche, ultimement, à subvertir, à contenir, à même la *tension métaleptique* qui le porte. Quelles qu'en soient les modalités, le terrain exploré se veut alors celui d'une étonnante aventure de l'esprit, lequel ne peut pas, quand bien même il le souhaiterait, se dissocier du monde. Comme l'avait Donald Barthelme :

Art is a true account of the activity of mind. Because consciousness, in Husserl's formulation, is always consciousness of something, art thinks ever of the world, cannot not think of [it]. This does not mean that it's going to be honest as a mailman; it's more likely to appear as a drag queen (Barthelme, 1987, p. 23. Je souligne).

Fort de ce savoir, l'écrivain métafictionniste inventorie sa boutique d'accessoires et de déguisements, gratte et peint les surfaces trompeuses de la soi-disant « réalité » pour révéler, sous son écorce, le travail souterrain du rêve. La séparation entre « le monde où l'on raconte » et « celui que l'on raconte » n'est plus pour lui un obstacle infranchissable. Arrivé à ce point de notre réflexion, nous dirons plutôt que cette « frontière sacrée » s'est muée en choix esthétique, dont il nous reste à explorer les modalités et les enjeux, quitte à établir, pour le bien de la démonstration, l'artifice d'une séparation à laquelle l'ampleur et la complexité du terrain ne manque pas, dans les faits, d'échapper, puisque « l'œuvre particulière devrait toujours avoir la prééminence sur son contexte et sur les catégories » (Barth, 1982, p. 401). C'est un choix qu'il faudra assumer. Mais qu'il se penche sur les fabulations auxquelles

s'adonne la subjectivité afin de se forger une identité et une histoire, ou sur les fictions qui imprègnent la réalité qui l'entoure et qui, naturellement, exercent sur elle leur occulte influence, l'écrivain métafictionniste, à travers ces frontières mouvantes, n'arpente pas moins un même et vaste continent : celui, inépuisable, infini, de l'imagination au pouvoir.

CHAPITRE II

L'OBJET MÉTAFICTIONNEL

Dans la préface de son roman *Crash* (dont la métafictionnalité est exemplaire à bien des égards), James Graham Ballard exprime avec concision les soucis, défis, changements de posture et autres problèmes de méthode qu'impose à l'écrivain la perception d'une réalité de plus en plus conçue comme un terrain de fictions.

I feel that the balance between fiction and reality has changed significantly in the past decades. Increasingly their roles are reversed. We live in a world ruled by fictions of every kind — mass-merchandizing, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the pre-empting of any original response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel. It is now less and less necessary for the writer to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality (J.G. Ballard, 1995 [1973], p.4).

Dans la version abrégée qu'en offre la réédition (datée de 1995) du roman, cette préface, qui ne tient plus qu'en trois pages, déblaie le champ d'investigation qui attend l'écrivain dès lors qu'il se positionne en inventeur de la réalité : posture auctoriale qu'il conçoit dès lors comme celle d'un « [...] scientist [...] faced with an unknown terrain or subject [where] all he can do is to devise various hypotheses and test them against the facts » (1995, p. 6).

Given these transformations, what is the main task facing the writer? Can he, any longer, make use of the techniques and perspectives of the traditional 19th century novel, with its linear narrative, its measured chronology, its consular characters grandly inhabiting their domains within an ample time and space? Is his subject matter the sources of character and personality sunk deep in the past, the unhurried inspection of roots, the examination of the most subtle nuances of social behaviour and personal relationships? [...]

I feel myself that the writer's role, his authority and license to act, has changed radically. I feel that, in a sense, the writer knows nothing any longer. [...] Is there some deviant logic unfolding more powerful than that provided by reason? (1995, p. 5-6)

Ballard ne sera pas le seul à fonder cette approche expérimentale sur un « non-savoir » préalable. « [What] do beginners know? Too much. It is what they think they know that makes them beginners » écrira Gass dans la préface de son recueil *In the Heart of the Heart of the Country* (1981, p. xxvi). « It's appropriate to pause and say that the writer is one who, embarking upon a task, does not know what to do », dira Barthelme dans son essai justement intitulé *Not Knowing* (1987, p. 11). Il continuera en affirmant :

The not-knowing is crucial to art, is what permits art to be made. Without the scanning process engendered by not-knowing, without the possibility of having the mind move in unanticipated directions, there would be no invention. [...] Writing is a process of dealing with not-knowing, a forcing of what and how. We have all heard novelists testify to the fact that, beginning a new book, they are utterly baffled as to how to proceed [...]. The anxiety attached to this situation is not inconsiderable (1987, p. 12).

Cette anxiété de l'écrivain n'est pas étrangère à ce qui semble une sorte de contamination massive de l'imaginaire dans les coordonnées symboliques de ce que nous percevons comme étant la « réalité ». Si nous sommes effectivement cernés par des fictions de toutes sortes, il y a lieu de questionner quels sont les fondements de la fiction littéraire — son rôle, sa place, sa perspective critique — quand elle se trouve, apparemment, participer d'un monde dont la réalité semble de plus en plus puiser ses coordonnées fondamentales à partir d'un arrière-plan fantasmatique dont « la vérité dernière [est] la dématérialisation de la « vraie » vie, son renversement en un spectacle spectral » (Zizek, p. 34-35). *Crash* illustre bien ce monde en perte de référent — ou plus précisément, ce monde où la fiction et l'image se trouvent attester paradoxalement du poids d'authenticité d'une expérience donnée, comme s'il ne se mesurait plus que dans la réduplication, dans ce cas-ci, de la violence fascinante des images filmées. « The crash was the only real experience I had been through for years. [...] After being bombarded endlessly by road-safety propaganda it was almost a relief to find myself in an actual accident » (Ballard, 1973, p.39) dira le narrateur à ce moment de son récit où, suite à son premier accident, il se trouve bien en voie de développer son obsession érotique pour les collisions de voitures, qui lui semblent l'unique moyen de s'arracher de l'horizon artificiel de sa vie.

L'ambiguïté fondamentale du médium de la fiction, le langage, est bien sûr responsable de cette interrogation inquiète sur les fondements épistémologiques de la littérature.

L'écrivain, alors, est d'autant plus porté à envisager aussi lucidement que possible les problèmes de l'écriture, à faire de ses soucis critiques le moteur de sa création (voir Robbe-Grillet, 1963, p. 14). En effet, et parce qu'il tient le langage en haute estime, l'écrivain se trouve à interroger les usages auxquels il se prête, et spécialement le rôle actif qu'il peut jouer dans le maintien des structures du pouvoir et de ses appareils de contrôle.

The question is, what is the complicity of language in the massive crimes of fascism, stalinism, or (by implication) our own [foreign] policies [...]? In the control of societies by the powerful and their busy functionaries? If these abominations are all in some sense facilitated by, made possible by, language, to what degree is that language ruinously contaminated [...]? Again, we have language deeply suspicious of its own behavior; [even] conjunctions must be inspected carefully [...] (Barthelme, 1987, p.16-17).

On comprend dès lors comment l'écrivain métafictionniste choisit comme une nécessité, voire une condition de son engagement — pour peu qu'il ne dédaigne pas ce terme — d'employer les outils de la « fiction » de manière à concevoir des « anti-romans », des « anti-fictions » ou encore des « contre-narrations » ayant pour but de « défaire les mythes qui dévirilisent les hommes » (Coover, cité par Chénétier, 1989, p.342). Le mot d'ordre étant bien, ici, de (nous en) *défaire*. Lorsque l'espace recouvert par ce que nous appelons le « mythe » et la « fiction » vient à s'étendre, potentiellement, au champ entier de l'expérience, la tâche, les responsabilités, le rôle de l'écrivain se précisent, ainsi que l'enjeu qui se dissimule derrière le parti pris de sa soi-disant « ignorance ».

Une écoute littéraire

Lorsque Ballard avance que « in a sense, the writer knows nothing any longer [and] has no moral stance » (1995, p.5), l'ignorance dont il parle est surtout la modalité d'un refus d'arrêter son écoute du discours aux seules connotations figées ou consensuelles de l'opinion courante, bref, à ses signifiés. Quand l'écrivain prend acte du rôle ambigu du langage dans le processus de déréalisation de la « réalité », il semble évident qu'une de ses approches peut consister à refuser d'entendre les énoncés de la doxa comme n'importe qui se contenterait de les entendre : telles de banales comparaisons sans arrières-pensées, énoncés creux à peine

perceptibles dans le bruit de fond du discours. Au contraire, l'écrivain métafictionniste entreprend plutôt de s'en emparer pour les prendre à la lettre et refuser de lâcher prise avant de les avoir passés au tamis d'une écoute littéraire. Il suppose, en outre, que pris dans leur matérialité signifiante, ces énoncés désinvoltes n'ont rien d'innocent : après tout,

Les mots sont un matériau plastique avec lequel on peut faire toutes sortes de choses [et il] y a des mots qui, dans certains emplois, ont perdu la signification pleine qu'ils avaient à l'origine et que, dans un autre contexte, ils possèdent encore (Freud, 1988, p.87).

Genèse d'un l'homme sans qualités

Pour illustrer les résultats d'une telle opération, peut-être serait-il utile d'avoir recours à une anecdote qui illustre un tournant capital et révélateur dans le mouvement de conscience amorcé dans la littérature moderne au début du dernier siècle. Celle-ci se trouve au début de *L'homme sans qualités*, de Robert Musil, dont elle s'avère expliquer le titre : il s'agit de l'histoire de cet intellectuel ambitieux dans la jeune trentaine, Ulrich, qui, tenant les réalisations de l'esprit en très haute estime, caresse le projet de devenir quelque grand homme par la contribution de ses recherches mathématiques. Vient un jour pourtant où son rêve « qu'un jour lointain viendra où une race de conquérants intellectuels pourra enfin s'établir dans les vallées de l'abondance spirituelle » (Musil, 1956, t.1, p. 53) est complètement débouté à la lecture du compte-rendu d'une sensationnelle victoire aux courses, au détour duquel il détecte cette expression : « un cheval de course génial ».

[Son] auteur n'avait peut-être pas eu conscience de la grandeur de l'idée que l'esprit du temps lui avait glissée sous la plume. [Mais] Ulrich comprit dans l'instant quel irrécusable rapport il y avait entre toute sa carrière et ce génie des chevaux de course. [Bien qu'il avait tout fait] pour devenir un grand homme, [...] voilà qu'au moment même où [...] il eut peut-être pu se sentir proche du but de ses aspirations, le cheval, qui lui avait précédé, de là-bas, le saluait (p.51-52)...

Les effets sont dévastateurs. Dans le roman, cette révélation défait Ulrich de toute ambition, elle l'incite à renoncer temporairement à ses recherches scientifiques pour faire aussitôt de lui, dans la suite du roman, un homme de l'indétermination qui se laissera dériver, étranger à lui-même, au fil des sollicitations du hasard, en quête de son moi profond qui

pourtant ne cesse de se dérober. Aussi le gouffre qui s'ouvre alors en lui — l'action se passe dans la société viennoise quelques mois avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale — semble marquer son entrée dans l'esprit du XX^e siècle et sa singulière modernité, où la naissance du « cheval de course génial » se paie de celle d'un « homme sans qualités ».

Autant dire qu'aujourd'hui les avatars de cette figure du « cheval de course génial » se révèlent si nombreux qu'ils passent inaperçus quand la culture de masse les fait défiler sous nos yeux. Mais il y a encore lieu de se demander si, face à ce que cette culture fait gagner aux objets du monde en propriétés de toutes sortes, l'homme, proportionnellement, les perd : dût le génial cheval de course n'être que le fruit de l'expression imprudente d'un journaliste sportif, les conséquences qu'elle entraîne quant à la conception qu'un sujet peut avoir de lui-même ne sont pas moins réelles. C'est du moins ainsi que le problème se pose sur le terrain de langage que ces deux figures ont en commun, et qui intéresse particulièrement le travail de l'écrivain.

William Gaddis et l'ère de la reproduction mécanisée

Dans l'œuvre de William Gaddis par exemple, la figure du piano mécanique, l'histoire de son invention et de sa mise en marché, fonctionne aussi à la manière d'une expropriation du sujet hors du domaine de ses facultés. Ce piano s'y présente, en outre, comme le signe d'une tendance dangereuse de la modernité à favoriser les réalisations technologiques (notamment en ce qui concerne la reproduction mécanisée des œuvres d'art) au détriment de l'autonomie et des capacités de réalisation humaines. Emblématique, cette figure vient embrasser les deux extrémités d'une œuvre hantée de part et d'autre par la contrefaçon et la faillibilité de systèmes (loi, finance, institutions religieuses, marché de l'art, technologie, etc.). En 1951, la publication partielle d'un article sur l'histoire de cet instrument annonçait déjà la couleur de l'œuvre à venir :

Selling player pianos to Americans in 1912 was not a difficult task. There was a place for everyone in this brave new world, where the player offered an answer to some of America's most persistent wants: *the opportunity to participate in something which asked little understanding; the pleasure of creating without work,*

practice, or the taking of time; and the manifestation of talent where there was none. (Gaddis, 1951, je souligne).

Quatre romans d'envergure et cinquante années plus tard, cette figure refait surface dans le délire — d'une densité intertextuelle ahurissante — du narrateur agonisant d'*Agapè Agape* (ou *Agonie d'Agapè*, dans la version française utilisée ici), pour tracer la ligne d'horizon d'une vision cauchemardesque du monde contemporain où la technologie, sous toutes ses formes, est devenue ce que J.G. Ballard appellerait « A total metaphor for man's life in today's society » (1995, p. 6). « D'où vient la technologie »? demande le narrateur dans son style convulsif et télescopé, avant d'enchaîner aussitôt : « directement de ce rouleau de papier avec des trous de là que vient l'ordinateur vous comprenez? » (Gaddis, 2003, p. 16) :

[Et] les rangs d'instructions tout-ou-rien dans ces rouleaux de piano poussiéreux deviennent des puces dans de gigantesques systèmes informatiques dont les opérateurs sont à la merci des systèmes qu'ils ont conçus, opérations boursières programmées et le marché s'effondre [...] *et cette superbe technologie aux milliards de bytes qui résout tous les problèmes imaginables devient le cœur du problème* bon Dieu c'est tout [...] (Gaddis, 2003, p. 26-27, je souligne).

Ici la colère de l'écrivain ne se porte pas tant sur la machine proprement dite et ses « papiers perforés » que sur les artifices rhétoriques déployés par la publicité pour les mettre en valeur, en faisant miroiter la singulière promesse que « [vous] jouerez mieux avec un rouleau que de nombreuses personnes qui jouent avec leurs mains » (p. 22). Évidemment, la complaisance du public à se satisfaire des illusions d'un tel marché de dupes y joue pour beaucoup, sans compter que, pour Gaddis, le prix d'une pareille transaction se paie d'une certaine atrophie des facultés humaines.

Que s'est-il passé! [...] Qu'est-ce qui a fait qu'on est passé de divertir à être diverti? [...] « Découvrez votre talent insoupçonné » voilà ce qui vous brise le cœur, perdre tout cela [...] « tous les membres de la famille peuvent jouer du piano » dit cette publicité, découvrir ce talent insoupçonné *avec ses pieds*, cette illusion romantique de la participation [...], la mécanisation s'imposant partout [...] et des millions de rouleaux de piano laissés dans la poussière tandis que leurs magnifiques mains fantômes sont repoussées de plus en plus loin par le gramophone puis finalement paralysées par la radio qui apprend aux oiseaux à chanter des chants d'oiseau Ô Dieu, Ô Dieu, Ô Dieu, Chi m'a tolto a me stesso c'est Michel-Ange [...], Ch'a me fusse più presso O più di me potessi c'est dans mon livre, *qui m'a pris ce moi qui pouvait davantage* [...] (p. 25-26, je souligne)...

Extension du domaine de l'épuisement

« Je déplore qu'une certaine mentalité artistique [...] rejette toute l'entreprise moderniste en tant qu'aberration et se mette au travail comme s'il ne s'était rien passé » avance John Barth dans « La littérature du renouvellement » (1982, p.402), avant de rappeler : « [cela] a eu lieu : Freud et Einstein, deux guerres mondiales, les révolutions russe et sexuelle, l'automobile [...], le téléphone, la radio, le cinéma, l'urbanisation et maintenant les armes nucléaires [...] » (*ibid.*). Ces précisions, dans un article qui est à la fois un complément et une réponse à un essai antérieur (« The Literature of Exhaustion », 1984 [1967]), étendent considérablement la portée et les enjeux de cette « littérature de l'épuisement » qu'il conceptualisait en 1967. À cette époque, l'épuisement et le sentiment d'impasse (*les felt ultimacies*) qui en découle se réduisaient ni plus ni moins au seul domaine des formes littéraires et des cadres esthétiques : « only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities — by no means a cause for despair », disait-il alors (1984, p.64).

Mais les connotations de cet « épuisement » étendent considérablement leur portée lorsque nous tenons compte du fait que la culture de masse conçoit son destinataire, la plupart du temps, comme un être abstrait, dépourvu ou vidé de substance. « L'opinion courante, constitutive de nos sociétés démocratiques, puissamment aidée par les communications de masse, n'est-elle pas définie par ses limites, son énergie d'exclusion, sa *censure*? » se demandait Barthes (1971, p. 74). Si, pour reprendre un aphorisme lacanien, le style c'est « l'homme à qui l'on s'adresse », le sujet individuel, qui fait les frais de cette exclusion, se réduit ici bel et bien à la figure d'un « homme sans qualités ».

Au romancier, alors, de s'emparer de ces formes et de ces énoncés, « [to] turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work » (Barth, 1984, p. 73). L'exercice de la fiction, alors, se présente comme le champ d'investigation d'un esprit critique qui s'exerce à « (ré)inventer la réalité », selon le doute et le soupçon qu'il porte envers ces fictions du monde qui s'emploient, en outre, à consolider la dévaluation de l'humain et l'asepsie de la pensée pour les intégrer à leurs propres valeurs et modèles iconiques.

Le champ de la métaphore

Dans son costume de savant fou arpentant un terrain de recherche inconnu, il nous faut concevoir l'écrivain métafictionniste en alchimiste de la métaphore. Pour William Gass, il n'y a pas de doute que la métaphore est le propre de la langue littéraire, et que les savoirs qu'elle peut créer, son rôle épistémologique, dépendent étroitement de ses propriétés figuratives. « What logic is to science and philosophy, metaphor is to poetry. It is the central gift », écrit-il (1969, p. 14).

Telle que Gass la conçoit, la métaphore ne se réduit évidemment pas à un caprice de style, un simple mode de relation entre sujet et prédicat dans une phrase, pas plus qu'elle ne se réduit, comme l'a dénoncé Robbe-Grillet, à projeter, à établir une communion entre les objets d'un décor et les projections affectives d'un observateur, « bientôt considérées comme la *réalité profonde* de l'univers matériel, la seule » (1963, p. 62). D'ailleurs, la *réalité profonde* de la métaphore ne se situe pas sur le plan de la réalité profonde du monde ou des choses. Au contraire,

If metaphor is a sign of genius, as Aristotle argued, it is because, by means of metaphor, the artist is able to organize whole areas of human thought and feeling, and to organize them concretely, giving to his model the quality of sensuous display. But I do not wish to suggest [...] that the value of metaphor lies in its truth [...] (Gass, 1979, p. 68).

Metaphor is a manner of inferring [...], a process of inference. [Its connective tissues] fasten words, they do not stretch between things; and the rules that permit the movement that is the essence of every inference are rules about the uses of our [or] some language; they are not laws of nature that experiment discovers. Insofar as metaphor is argumentative and inferential it can be made out to be systematic and formal, bound purely in every part by its own rules, just as art as a whole is, and concerned only with its faithfulness to them. (*id.*, p. 63)

Le texte, affranchi du contrat mimétique ou référentiel, permet en effet à la métaphore de constituer un espace d'interaction d'idées, d'exploration de sensibilités, de perception du monde et de pensées fictives : elle lui permet d'étendre sa portée à l'entière composition du texte, commandant les moindres détails de sa structure, l'organisation interne de ses référents.

L'exigence, ici, étant de reconnaître que « [any] metaphor which is taken with literal seriousness requires us to imagine a world in which it can be true; it contains or suggests a metaphorical principle that in turn gives form to a fable » (Gass, 1979, p. 63).

L'exemple de *Crash*

La littéralité de la transaction symbolique que *Crash* opère est exemplaire en ce sens, puisqu'il déploie un imaginaire où la voiture, à l'inverse de certaines de ses connotations familières, ne sert plus de « moyen » (comme objet de séduction par exemple) pour atteindre un but sexuel, ni ne sert de simple théâtre à un échange sexuel, mais où ce sont plutôt les rapports sexuels qui se révèlent desservir un étrange « but automobile ».

Ainsi, partant de cette simple proposition inversée (la conception stendahlienne de la littérature comme un miroir qu'on promènerait le long de la route n'est pas si étrangère au texte métafictionnel si l'on pense qu'un miroir présente toujours une image inversée de l'objet qu'il reflète), le roman parvient à déployer un imaginaire et un érotisme extrêmement complexes, au terme desquels, dans l'esprit halluciné de son narrateur, la sexualité se mécanise, la mécanique se sexualise et la mort s'érotise, au point que l'union érotique des corps n'y devient plus que le symbole, la métaphore d'une autre union : celle, sexualisée, de deux voitures accidentées, « as if the presence of the car mediated an element which alone made sense of the sexual act », dira son narrateur (p.120), « [...] marrying through my penis the car in which I had crashed and the car in which Gabrielle had met her near-death », dira-t-il encore (p.179).

L'audace du roman (voire son étrange pouvoir de séduction) doit beaucoup à ceci qu'il présente cette métamorphose comme une découverte exaltante qui confine à la mystique. La collision automobile est bel et bien ce qui fait sortir Ballard, son narrateur, du désert de sa vie affective pour lui faire renouer, par exemple, avec les pouvoirs de l'éros, d'un éros retrouvé au cœur d'une économie du désir entièrement refondue par ce primat de la voiture. Mais arrivé à son terme, le roman n'en débouche pas moins sur un inquiétant imaginaire de la fin, où le sujet en vient à concevoir sa propre mort, et bientôt l'extinction de l'humanité tout

entière, dans une grande collision qui s'impose comme étape préalable et nécessaire à l'avènement d'une espèce nouvelle, mi-chair mi-machine.

Dans une « littérature de l'épuisement » qui cherche à mesurer les impasses auxquelles l'imaginaire contemporain accule le sujet, il est sans doute logique que ce qui y tient lieu de figure directrice aspire à un caractère d'impersonnalité et d'exigence absolue qui place le mouvement qu'elle cherche à perpétuer au-dessus de l'individu. De là vient toute la modernité d'un auteur comme Sade, où se trouve là aussi « [...] un mouvement de la transgression qui ne s'arrête pas avant d'avoir atteint le sommet de la transgression [et où] il importe seulement que le crime atteigne le sommet du crime » (Bataille, 1957, p. 194-195).

Ce que Bataille formule de la rigueur que commande le motif du crime et de la transgression dans le texte sadien pourrait aussi bien s'appliquer à l'objet des métaphores expérimentales auxquels s'adonnent les textes métafictionnels — où seul importe, pourrait-on dire, que la métaphore atteigne le sommet de la métaphore. Présentant une image du sujet comme entièrement dominé par une figure qui lui tient lieu d'impératif catégorique, le texte métafictionnel procède alors d'une représentation de la subjectivité qui s'entend à l'inverse de cette conquête du sujet sur le terrain du fantasme et du pulsionnel qu'assurait la psychanalyse en formulant le mot fameux de « là où c'était, je dois advenir¹ » — le sujet d'une littérature de l'épuisement y répondant plutôt par un étrange et inquiétant « là où je suis (encore), *cela* doit advenir ».

Approche du sujet métafictionnel

Lorsque le roman se trouve à ainsi faire parler, et prêter la voix à des sujets qui se révèlent entièrement appendus et habités par les fictions du monde, lorsque le « je » narrateur ou le personnage focalisant se découvrent réduits à l'état de simple terrain d'occupation pour des figures qui le dépassent et lui viennent du dehors, le texte métafictionnel tend à faire

¹ *Wo es war, soll Ich werden* . Je préfère la reformulation lacanienne à celle proposée par la traduction Gallimard, « là où était du ça, doit advenir du moi » (Freud, 1984, p.110).

éclater le dernier bastion de ce que le lecteur infère, fut-ce inconsciemment, comme l'objet le plus irréductiblement mimétique, soit la représentation même de la subjectivité.

Il faut pourtant se faire à l'idée que « sujet », « personnage » ou « narrateur » ne sont tout au plus que des créations du langage : que ces instances auxquelles on prête si aisément des formes anthropomorphes ne sont tout au plus que des réseaux de syntagmes, d'idées et de concepts hétérogènes assemblés autour d'un noyau qui fait nom propre ou pronom, mais qui interagit, du reste, librement avec les autres réseaux de sens en circulation dans le texte, hors de toute limite. À la rigueur, comme l'indiquait Nathalie Sarraute, sont-ils « [...] de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes » (1956, p. 44).

Non pas qu'il faille, en tant que lecteurs ou en qualité d'auteurs, *désincarner* ou priver de chair et de sensations ces êtres de pure parole... Seulement, peut-être faut-il libérer l'élément psychologique hors de ce corps de « personnage » et de type humain que l'on imagine spontanément fait de chair et d'os. Libéré de cette enveloppe, le sujet métافictionnel, n'ayant plus que son verbe, prête alors les attributs de sa subjectivité à l'expression des propriétés d'un objet ou d'une figure dont il tend la surface réfléchissante, et laisse contaminer sa pensée et ses perceptions par l'esprit des choses et des mots. Et ainsi, après des siècles d'anthropomorphisme où l'écrivain se prenait à parler de la tristesse des paysages, de l'indifférence des pierres et de la fatuité des seaux à charbon (cf. Robbe-Grillet, 1963, p. 62), les choses et les mots prennent leur revanche, embrouillent la distinction entre sens propre et sens figuré, entre sujet et prédicat, et se projettent en nous, sans rencontrer de résistance.

Les possibilités sont immenses. Les imaginaires générés par les progrès de la science et de la technique présentent, certes, un terrain d'extrapolation privilégié pour découvrir les modalités contemporaines de l'épuisement du sujet. Les territoires mentaux ou conceptuels de la fiction ouvrent alors ce qui semble l'horizon de la « guerre moderne » anticipée par Walter Benjamin, au terme de laquelle « la technique insurgée pour avoir été frustrée de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain » (1936, p. 171). Mais la technique, ici, pourrait s'entendre en un sens très large ou se substituer à autre chose (de même qu'un personnage peut être un lieu ou un objet), car on pourrait aussi bien l'appliquer

au sort que réservent certains écrivains à la pensée mythique, à la morphologie des contes, ou encore au discours publicitaire, à celui des médias, aux conventions du cinéma hollywoodien. Pour Robert Coover, en tout cas,

The stories have invaded us and colonized themselves inside us. We can be a generous and tolerant host, or we can challenge them and refuse to be their mindless servants. Can't easily analyze these things once they get inside. Have to wrestle with them on their home turf, make them show their true shapes, convert them to something we can live with (cité par Pajares Tosca, 1999).

N'est-ce pas cela qui explique la touffeur des dialogues de Gaddis (où la vérité a toutes les difficultés du monde à se frayer un chemin à l'encontre d'un déluge de paroles phatiques), les personnages de DeLillo qui ne jurent que par l'ontologie des images, ceux de Barth qui, dans *The Sot-Weed Factor*, semblent jouer tous les rôles et porter tous les masques à la fois? À leur façon, discours, culture, doxa, formes narratives et ainsi de suite, dès lors qu'ils se trouvent à conditionner des attentes ou des conduites précises, à se postuler un destinataire aux facultés réduites (parfois à de simples réponses réflexes) extorquent leurs propres « dommages et intérêts » au matériel humain. Pendant ce temps, dans les récits brefs de Coover, la mécanique narrative du conte s'enraye une fois de plus, coinçant ses personnages dans la répétition sans fin d'une même séquence dont ils finissent par se lasser eux-mêmes, s'insurgeant contre leur condition d'archétypes et l'horizon restreint des conventions narratives qui les tiennent captifs. Et qui sait si le sommeil de la Belle aux bois dormant ne nous renvoie pas une figure de notre propre existence, lorsqu'elle nous semble si cruellement divorcée du réel qu'elle nous paraît un rêve dont on ne s'échappe pas, dût-on vivre encore un siècle?

Envoi

Au début de son ouvrage *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon précisait :

[It] seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life, to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural'; [...] are in fact 'cultural'; made by us, not

given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn't grow on trees.
(2002, p. 2)

À la lumière de ces propos, la « défamiliarisation » dont procède l'esprit métafictionnel qu'on a cherché à définir ici tient donc du paradoxe, puisqu'en tentant d'amener le lecteur à se déprendre et se défamiliariser de certaines tendances dominantes de la doxa, elle lui présente des sujets qui font figure d'hôtes dociles, dont l'aliénation d'eux-mêmes par eux-mêmes semble souvent avoir « atteint ce degré qui [leur] fait vivre [leur] propre destruction comme une sensation esthétique "de tout premier ordre" », dirait Walter Benjamin (1936, p. 171).

Mais réduire l'esprit métafictionnel à cette seule préoccupation nous ferait négliger ce qui se présente comme sa tendance inverse. Bien qu'il s'expose à se perdre dans le labyrinthe des fictions du monde, le sujet n'a jamais cessé non plus de se poser en narrateur de sa propre histoire : pour briser, peut-être, les mauvais sorts; peut-être, aussi, pour en jeter. L'imagination n'est pas qu'un terrain d'occupation. Inventant ses propres objets, créant ses propres instruments d'optique, elle a aussi ses volontés de conquête, sa propre faculté d'occuper et de s'approprier le terrain d'une réalité qu'elle modèle à ses propres yeux et parfois à ceux des autres. Le domaine métafictionnel s'ouvre alors aux narrateurs suspects, aux regards colonisateurs, aux rêveurs lyriques, mais aussi aux écrivains en panne, aux amnésiques ou aux esprits drogués par leurs propres visions, rapprochant, plus que jamais, leur activité de celle de l'artiste, et la mesure du monde à celle de leur isolement solipsiste. L'exercice métafictionnel, alors, cherche sa voie en formulant sa propre autocritique : les fictions que je m'invente sont-elles moins dangereuses que celles dont je suis submergé?

CHAPITRE III

LE SUJET MÉTAFICTIONNEL

On appelle au parloir un personnage d'écrivain en panne.

Le voici : il porte plusieurs noms, car ses avatars sont multiples. C'est aussi un indésirable notoire, car il donne mauvaise presse à la postmodernité, étant l'emblème incarné de son « narcissisme ». Il ratiocine et ressasse beaucoup, généralement pour dire qu'il n'y a ou n'a plus rien à dire, que son langage est usé au-delà de toute espérance et que ses propres stratégies narratives, que les avant-gardes et l'autoréflexivité (que son discours symptomatise) le lassent, ce qui ne l'empêche pas pour autant de parler. « Another story about a writer writing a story! Another regressus in infinitum! Who doesn't prefer art that at least overtly imitates something else than its own processes? » (Barth, 1988, p. 117), dit-il. « Oh God [...] I abhor self-consciousness[,] I despise what we have come to; I loathe our loathesome loathing, our place our time our situation, our loathesome art, this ditto necessary story » dit-il encore (p. 113).

De temps en temps, il se demande aussi s'il n'est pas autre chose qu'un personnage de fiction. Mais c'est une bien piètre fiction que celle-là, où se mêlent indifféremment ses difficultés avec l'histoire qu'il tente d'écrire, la détérioration de son couple et l'impasse dans laquelle il croit arrivés son art et sa civilisation. Mais le monde court-il à sa perte parce que l'écrivain est en panne, ou est-ce l'écrivain qui est en panne parce que le monde court à sa perte? Comme c'est souvent le cas dans ce genre de situation, l'intervention d'un interprétant, en l'occurrence la petite amie du narrateur, semble trancher la question. « The fact is, the narrator has narrated himself into a corner, a state of affairs more tsk-tsk than boo-hoo, and because his position is absurd he calls the world absurd [...] » (1988, p. 112).

J'aime à imaginer que cette intervention inattendue libère quelque chose en cet écrivain et que celui-ci, dès lors, se met au travail, et entreprend d'illustrer par le biais d'une fiction cette possibilité qu'il envisageait pour sortir de sa crise : celle ultime, « to turn ultimacy,

exhaustion, paralyzing self-consciousness and the adjective weight of accumulated history [...] against itself to make something new and valid, the essence whereof would be the impossibility to make something new » (Barth, 1988, p. 109).

Se présente alors à lui l'image d'un étranger qui aborde les rives fangeuses d'un fleuve paludéen, souhaitant atteindre les ruines d'un temple ancien, dont les rites et la divinité semblent perdus pour la mémoire humaine. Sur cette enceinte surmontée d'une statue représentant une créature hybride, l'homme entreprend alors son dessein, « qui n'était pas impossible, bien que surnaturel [:] Il voulait rêver un homme [...] avec une intégrité minutieuse et l'imposer à la réalité » (Borges, 1983, p. 54).

J'aime imaginer ainsi cet écrivain comme un avatar de Pierre Ménard qui réécrirait non pas quelques pages du *Quichotte*, mais « Les ruines circulaires » de Jorge Luis Borges, afin, peut-être, de transcender les impasses de sa situation en concevant cette nouvelle, fantastique et baroque.

L'écrivain relate alors le labeur de l'ascète qui, après quelques tentatives, entreprend finalement d'imaginer, de rêver son futur fils membre après membre, organe après organe, comme un écrivain écrit son roman page après page, chapitre après chapitre, au fil de mille et une nuits secrètes. Mais lorsque l'avatar semble sur le point de prendre forme, le magicien recule une dernière fois, et entreprend de consacrer ses efforts oniriques à animer, et entrer en contact, avec l'esprit des lieux. Celui-ci se révèle à lui en rêve comme la divinité du feu, et lui apprend qu'elle exaucera son souhait, afin que l'avatar ainsi conçu s'en aille la glorifier parmi les ruines d'un autre temple. Et à ce moment précis, « dans le rêve de l'homme qui rêvait, le rêvé s'éveilla » (p. 57).

Mais le doute plane d'entrée de jeu quant à savoir *qui rêve qui* dans cette histoire que, pour l'heure, j'attribue à quelque *alter ego* de John Barth, et où les êtres rêvés peuvent emprunter l'apparence de la chair. Dans sa forme circulaire, la nouvelle se parsème de quelques indices qui connotent la frêle matérialité du magicien, cet homme gris qui « monta sur la rive sans écarter (probablement sans sentir) les roseaux qui lui lacéraient la peau [...] » (p. 55), et dont les perceptions, une fois son fils séparé de lui et lancé dans les ruines de l'autre temple, se mettent à pâlir. Il sait en outre que « toutes les créatures, excepté le feu lui-

même et le rêveur, le prendraient pour un homme en chair et en os » (p. 57), et que, pour que ce fantôme puisse se croire un homme comme les autres, il lui fut infusé l'oubli de ses années d'apprentissage (p. 58). Malgré ces précautions,

[le magicien] craignit que son fils [...] découvrit [...] sa condition de pur simulacre. Ne pas être un homme, être la projection du rêve d'un autre homme, quelle humiliation incomparable, quel vertige! Tout père s'intéresse aux enfants qu'il a procréés (qu'il a permis) dans une pure confusion ou dans le bonheur; il est naturel que le magicien ait craint pour l'avenir de ce fils pensé entraille par entraille et trait par trait, en mille et une nuits secrètes. (p. 59).

Le cercle (cycle?) se referme quand un incendie revient détruire les ruines du temple. « [L]e magicien vit fondre sur les murs l'incendie concentrique. Un instant, il pensa se réfugier dans les eaux, mais il comprit aussitôt que la mort venait couronner sa vieillesse et l'absoudre de ses travaux » (*ibid.*) Marchant sur les lambeaux de feu, en effet, celui-ci s'aperçoit que les flammes ne le brûlent pas et qu'il ne sent pas leur morsure. Et c'est alors, « avec soulagement, avec humiliation, avec terreur [qu'il] comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver » (*ibid.*).

Nouvelle incluse dans le recueil intitulé *Fictions*, « Les ruines circulaires » composent peut-être l'une des plus belles allégories du travail créateur qui se puissent trouver en littérature. La folle ambition, l'action rituelle, privée et mythique; l'isolement où l'ascèse dispute parfois à la déraison, la hantise du retour cyclique de la destruction, sans compter les inévitables erreurs, les ravages du doute, la dilapidation des forces, la crainte de la séparation et, ultimement, la consommation du créateur par (ou dans) sa création... : cette nouvelle, avec son drapé baroque de forêts paludéennes et de temples sacrés, élève à la dignité de la magie tous les aspects de « l'entreprise qui consiste à modeler la matière incohérente et vertigineuse dont se composent les rêves ». Et c'est pourquoi elle apporte une consolation certaine à tous ceux, écrivains relatifs, imminents ou confirmés, que l'expérience de l'écriture a convaincus que cette tâche était sans doute « [...] la plus ardue à laquelle puisse s'attaquer un homme » (p. 56).

Une seconde analogie qui, dans la nouvelle, concerne particulièrement le travail de l'écrivain — contrairement d'autres pratiques artistiques — se trouve dans le désir du magicien à créer une forme qui présente les apparences de la vie humaine. S'il est donné aux

peintres, aux sculpteurs, par exemple, de représenter l'abstraction, la littérature conservera toujours un fond de mimétisme, puisera toujours sa matière quelque part dans le fonds de l'expérience humaine. Mimétisme qu'il n'y a pas à confondre avec un réalisme de surface, mais qui touche plus fondamentalement l'effet de subjectivité qu'elle cherche à produire. Barth saisit très bien cette « impasse » qui n'en est peut-être pas une en conclusion de « Title » : « weld iron rods into abstract patterns, say, and you've still got real iron, but arrange words into abstract patterns and you've got nonsense », dit-il (1988, p. 112).

[T]he fact is that people still lead lives [...] and people have characters and motives that we divine more or less inaccurately from their appearance, speech, behavior, and the rest [...], people still fall in love, and out [...], and they do these things in more or less conventionally dramatic fashion, [...] and what goes on between them is still not only the most interesting but the most important thing in the bloody murderous world [...]. And that my dear is what writers have got to find ways to write about [...] (Barth, 1988, p. 113).

Italo Calvino, dans l'une de ses *Leçons américaines*, avançait par ailleurs l'hypothèse que « notre imagination ne peut être qu'anthropomorphe » (1989, p. 147), dût-elle chercher à représenter, comme il le fait dans *Cosmicomics*, un univers où l'homme serait absent et où il serait bien peu probable qu'il existe. La posture du lecteur intéressé par la littérature contemporaine se trouve donc toujours en situation précaire, tentant de se tenir, indécis, entre son effort à une écoute littérale du texte, et les séductions de cette illusion par laquelle l'écrivain présente sous l'enveloppe d'êtres imaginaires des manières de voir et de penser dont il fait l'expérience, lorsqu'advient cet instant où, comme dans le conte de Borges, « dans l'esprit du rêveur, le rêvé s'éveill[e] » (Borges, 1983, p. 57).

Sur cette scène où l'être consacre ses énergies à modeler dans quelque matière les contours d'une vision, il devient difficile de déterminer, de l'objet créé ou de son créateur, lequel insuffle ou accorde un surplus d'existence à l'autre. Cela compte également pour le lecteur. Si je me reporte en ce soir de janvier 1996 où, un exemplaire de *Snow White* entre les mains, je connus dans l'hilarité ma première « épiphanie métafictionnelle », je dois admettre que mon expérience de lecture, concernant ce roman, procéda autant de la sidération que du rire. Pour commencer, il est fréquent que ce qui cause le rire ne puisse pas s'expliquer,

gardant le caractère secret d'une énigme. Mais il arrive aussi que l'énigme s'impose sans détour, dans la réalité brute de ce qui la situe hors de n'importe quel cadre ou de n'importe quelle attente :

SNOW WHITE THINKS : THE HOUSE... WALLS... WHEN HE DOESN'T...
I'M NOT... IN THE DARK... SHOULDERS... AFRAID... THE WATER WAS
COLD... WANT TO KNOW... EFFORTLESSLY... (Barthelme, 1967, p 165.)

Que faire alors? Si le destinataire, l'objet présumé d'un texte, c'est son lecteur, en quoi peut-il éprouver ses prérogatives de cocréateur du texte lorsque ce dernier présente l'apparence d'un mur épais et résistant? Une première hypothèse convertirait cette défaillance en hostilité dirigée contre lui, et tendant à l'exclure. Mais une seconde hypothèse consisterait plutôt, pour le lecteur, à prendre conscience de l'existence de ces impasses comme de leurs possibilités et, comme le disait Barth, « acknowledge them, and [...] go straight through the maze to the accomplishment of his work » (1984, p. 75-76).

Après tout, si l'ignorance, comme le rapporte Barthelme, est ce qui permet à l'art de venir au monde, on peut penser que cette crise de la lecture, cette expérience déficitaire, ne tente pas tant d'aliéner son lecteur que de s'en rapprocher, de l'impliquer dans cette épreuve du « non-savoir » dont dépend le travail créateur. Peut-être cherche-t-elle à le placer dans le texte comme il se situe parfois dans la nuit du monde : seul et anxieux devant une réalité qui lui échappe, contraint de reconnaître que son regard sera toujours réduit à une vue fragmentaire et partielle, et sujet à toutes sortes d'obsessions. Auquel cas, à le mettre à cette place, le texte fait-il appel aux ressources pratiques de sa propre imagination, à le lancer dans un même processus de reconstruction, une même quête de sens, que celle dont elle se fait le récit. D'après Larry McCaffery en effet, le modèle du récit métافictionnel, et de la quête des héros qui le peuplent, s'illustrerait ainsi :

[These characters,] [i]n response to [their] powerful sense of personal isolation and violation, [...] decide to create or invent a system of meaning which will help to supply their lives with hope, order, possibly even some measure of beauty. [But] once they begin to lose sight of the fictional nature of their systems, they tend to become controlled by their creations rather than being able to use them as useful or even necessary metaphors. [...] The point seems to be that *any* system of order [...] is preferable to a life of emptiness and chaos (McCaffery, 1982, p. 2).

On peut donc voir comment les postures présumées de l'écrivain (qui entreprend de réinventer, à tâtons, la réalité par le secours du langage), celle du lecteur qui traverse le texte malgré la perte croissante de ses repères, et celle du héros métafictionnel subjugué par ses pensées délirantes ou par un monde saturé de signes, constituent les trois pôles subjectifs et complémentaires d'une expérience commune. Chacun y est alors impliqué dans un travail comparable à celui du poète, « [...] which depends upon taking in, disarming, and reconstituting a world by means of language », indiquait Gass dans son essai « The Soul Inside the Sentence » (1985, p. 128-129).

Mais ce processus ne vise pas tant à glorifier la solidité des systèmes qu'à me ramener à leur nature fondamentalement subjective. On est tenté de dire que le texte métafictionnel impose une conception paranoïaque de l'identité. De même que le paranoïaque, dans une tentative de guérison et de reconstruction, entreprend de rebâtir l'univers au moyen de son travail délirant, le sujet métafictionnel, en réponse à un état de crise, recourt à l'irréel afin de se bâtir une image intelligible du monde. La « crise », en effet, s'y impose comme un paradigme majeur de son époque, figurant à l'extrême un état de fragmentation identitaire et historique où, comme l'écrit Calvino, il n'est plus possible de « vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt » (1981, p. 14).

Conscient du fait que chacun se construit à partir des histoires qu'il (se) raconte, l'écrivain, dans ce contexte, ne cherche pas nécessairement à ajouter naïvement à ce répertoire d'histoires privées et/ou publiques. Sa tâche serait plutôt d'interroger la nécessité, ainsi que les causes et les méthodes, de ce processus qu'il perçoit comme un mode de réponse face à un moment de crise. J'emploie ici le terme de « crise » au sens où l'énonce Frank Kermode dans *The Sense of an Ending* : selon Kermode, en effet, le modèle conventionnel de l'intrigue, sous sa forme la plus élémentaire, se réduit au « tic-tac » successif de l'horloge : « an organization that humanizes time by giving it form » (1967, p. 45). Cette conception du temps dominée par la concordance (ou *chronos*), rassemble ce qu'on a généralisé sous l'enseigne de la solide transparence mimétique du réalisme bourgeois : sa chronologie rigoureuse et mesurée, son « analyse des sentiments », sa causalité narrative et psychologique.

Mais supposons que l'horloge s'arrête? Que la plume de l'écrivain refuse d'obéir à son dessein pour se retourner inexplicablement contre lui? Supposons que l'édifice intelligible du temps et de l'histoire se révèle reposer sur un socle d'argile? Supposons qu'une maladie, un trauma quelconque, renverse mes perceptions du côté du délire? Ce moment de rupture, cette chute dans le désordre nous rappelle qu'il ne faut pas présumer de la solidité des coordonnées symboliques et consensuelles de ce que nous percevons comme étant la « réalité », si peu remise en doute. Quant au langage littéraire, c'est peu dire qu'il connaît depuis toujours les moyens de s'en libérer. Lorsqu'il s'exerce à construire des subjectivités altérées par l'ivresse alcoolique ou la drogue (voir *Under The Volcano* (1947) de Malcolm Lowry ou *Naked Lunch* (1959) de William Burroughs), qu'il exploite le motif du coma pour composer un imaginaire onirique où souffle l'esprit du mythe (voir *Death, Sleep and A Traveler* (1973) de John Hawkes), qu'il fait perdre au narrateur ses lorgnons, sa mémoire ou son identité, qu'il en fasse un idiot ou un fou, le texte s'affranchit de nos repères familiers pour s'ouvrir sur un univers nocturne situé dans l'intervalle vide d'un temps désorganisé. C'est l'anarchie du moment de la crise (ou *kairos*, selon Kermode), lequel, infiniment extensible, s'étend comme un gouffre entre le « tac » d'une séquence qui s'achève et le « tic » qui devrait marquer le début de la suivante, et dont l'absence abandonne l'esprit à cette nécessité de construire un ordre au cœur du chaos.

Novelists, today, employ all sorts of similar strategies to justify the release of language. They return to myth or fable as Coover does [...], resort to a mock-epic style, make drunk or mad the consciousness they are concerned with; they indulge in fantasy, create grotesques, play at dreaming and propose conundrums [...], seek some freedom in parody and pastiche or in other, otherwise imprisoning historical forms such as the picaresque [...]. They often find themselves experimenting without knowing quite why, lecturing the reader on the nature of technique [...] —Comedy is the customary consequence—a comedy frequently filled with hostility (Gass, 1979, p. 115-116).

La dimension arbitraire du choix, l'attention particulièrement vive envers ce processus de reconstruction, avec ses modalités spécifiques, toujours à réinventer, devient alors ce qui permet à la littérature de l'épuisement de renaître des cendres de ses « ruines circulaires ». Faisant de son récit une figure et une illustration du travail de l'imaginaire, le texte métafictionnel ajoute alors au domaine des lettres une horde de sujets rêvés qui, à leur tour, entreprennent de modeler dans le réel la matière vertigineuse et incohérente de leurs rêves. Et

il en va alors de ces sujets comme du romancier dans ce travail où destruction et reconstruction, transcendance et impasse ne sont jamais, dans un contexte de crise, éloignés l'un de l'autre.

RÉPERTOIRE DIAGNOSTIQUE DU SUJET MÉTAFICTIONNEL : CINQ PORTRAITS

(DSM : V)

1. Le paranoïaque

Précipité dans un concours de coïncidences souvent érotico-burlesques, le paranoïaque se demande s'il n'est pas le jouet de forces sociopolitiques occultes, secret point de fuite d'une conspiration outre frontière, panhistorique et transgénérationnelle. Une guerre mondiale, la coïncidence de forces dont l'antagonisme n'est qu'apparent, le pressentiment d'un vaste complot transcendant les enjeux ordinaires du conflit dévoilent, au fil de son enquête, une version parallèle et clandestine de l'histoire sous le simulacre de la réalité. À défaut de certitude, son récit emprunte la trame d'une quête où il tente de reconquérir son identité et de résoudre l'énigme de ses origines, tout en élaborant des stratégies de défense et de fuite, mais il se peut que tout cela, aussi, ait été prévu depuis longtemps. Inconcluantes, ses tentatives d'interprétation peuvent, au mieux, lui faire pénétrer une société de résistance parallèle, sorte de réponse au couvert d'opacité sous lequel travaillent les forces du capital. Ainsi le sujet paranoïaque, pour paraphraser Burroughs, peut se définir comme habité du désir obsessionnel de connaître tous les faits.

Ce modèle de sujet, sans être le seul (cf. voir « l'archétype du conte merveilleux », modèle suivant), soulève la question du libre arbitre et des comportements conditionnés (cf. motif du rat dans le labyrinthe, pavlovisme). Les perceptions surdéterminées du héros paranoïaque redoublent celle du lecteur en proie à une œuvre ouverte où tout fait indice sans nécessairement faire intelligiblement sens. Au terme de ce soupçon systématique, les événements sociohistoriques de la plus grande envergure sont susceptibles de se présenter comme des fictions exécutées dans le réel pour faire écran à autre chose. Ainsi ce type de héros est-il particulièrement prisé par les romans de vaste amplitude et minutieusement documentés qui déploient et transmettent au lecteur cette compulsion à l'interprétation. (cf. *Gravity's Raibow*, de Thomas Pynchon, 1973).

2. L'archétype de conte merveilleux

Celui-ci se présente sous de nombreuses variétés qui témoignent de l'imagination des auteurs en matière de recontextualisation ludique. *Snow White* (Barthelme, 1966) place Blanche Neige dans le New York des années soixante, *The King* (Barthelme, 1992), transporte les héros de la légende arthurienne dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. Le merveilleux, avec ses archétypes intemporels, entre dès lors en collision avec les paradoxes de la modernité; la critique portant tantôt sur les clichés du merveilleux, tantôt sur une modernité qui, au prix d'une certaine déshumanisation, s'avère sourde aux valeurs du conte. On pourra ainsi séparer ces variétés selon deux tendances majeures : 1) l'une consistant à transplanter un personnage de « conte » dans un contexte moderne ; 2) l'autre, à investir, dans un contexte de conte narratologiquement respecté, la conscience de son héros/son héroïne des tourments de l'autoréflexivité, de sorte que l'étroitesse de son univers narratif s'éprouve comme un espace contraignant ou totalitaire.

On comprend dès lors pourquoi sa scène est principalement une scène de comédie, laquelle trouve ce personnage plongé dans des situations, ou habité par des pensées contraires à sa fonction, et par rapport auxquelles il se trouve comme aliéné. Tantôt dépassé par la réalité compliquée de l'existence moderne, tantôt révolté contre l'étroitesse des paramètres et des attentes auxquels il doit se conformer, sa situation interpelle celle d'une condition humaine qui recourt à l'irrationnel pour se prétendre victime du destin, convertissant ses échecs en névrose de destinée. Le recours au merveilleux donne alors à observer comment une pensée de la résignation se justifie de raisonnements irrationnels, pareils à ces enchantements de mauvaise fée qui, comme en atteste pourtant l'imaginaire du conte dans le domaine du sortilège, peuvent malgré tout être rompus. (Cf. Robert Coover : *Pricksongs and Descants* (1969), *Briar Rose* (1996), *A Child Again* (2005); Donald Barthelme : *Snow White* (1967), *The King* (1992)).

3. Le chanteur lyrique

Nommé en l'honneur d'un de ses spécimens les mieux connus — Cyril, « chanteur du sexe » et narrateur *The Blood Oranges* (Hawkes, 1972) — il ne tente pas de se former une image cohérente du monde, car il tendrait plutôt à nous l'imposer comme déjà formée. Le regard du chanteur lyrique — narrateur impliqué, s'exprimant généralement à la première personne — est d'un esthétisme totalisant. Espace, êtres et situations y voient leur altérité gommée au profit d'un grand dessein conçu pour mettre en valeur la conception que ce narrateur a de lui-même. Le décor s'y transfigure souvent en espace de mémoire mythique et indéterminé, les personnages qui l'entourent y sont dépeints sous des couleurs plus ou moins favorables selon qu'ils participent ou résistent à cette entreprise de reconstruction. Substituant à une logique événementielle ou chronologique celle, émotive et symbolique, du fragment, la narration procède alors, tel le travail du rêve, à nombre de condensations, déplacements, juxtapositions et ellipses dont la dispersion est compensée par une unité de vision élaborée par de grandes métaphores : voyage en mer au cœur de l'inconscient et de l'oubli, paysages mythiques ou symbolisme solaire d'une vaste tapisserie d'amour, etc. Mais le lecteur, invité à élucider les motifs de l'événement tragique qui constitue généralement la cause et le cœur du récit, doit dénouer cette reconversion — qui se présente souvent sous les alibis de l'amour ou du désir — afin d'interroger les motifs de cet incident évoqué la plupart du temps de façon indéterminée et elliptique.

Cette narration donne dès lors à voir l'immanence de la destruction dans tout système, toute syntaxe, de même que les pouvoirs du langage à transformer la réalité par le discours, à transcender figurativement, et donc à rendre acceptables, des événements tragiques ou autrement douteux. Les prétentions du narrateur à la lucidité cachent un processus tout autre : celui d'un sujet emporté à la dérive des mouvements souterrains de son esprit, et dont on ne sait plus s'il se construit une histoire, ou si ce n'est pas lui qui se construit à travers elle. Son habileté rhétorique investit ce monde d'apparences des propriétés d'une poésie des sens et de la mémoire qui surprennent et séduisent par la netteté avec laquelle ils évoquent des événements dont ils modifient la portée dramatique. Il est possible que cette force de récupération procède aussi d'un élément parodique : les symboles majeurs, les éléments mythologiques qui émaillent les narrations hypnotiques de Cyril dans *The Blood Oranges* ou d'Allert Vanderveenan dans *Death, Sleep and A Traveler* (Hawkes, 1973), ne font peut-être que déplier un arsenal de motifs glanés dans les manuels de mythologie et les dictionnaires de symboles.

4. Le golem postmoderne

En termes bruts, il est le sujet et l'agent par excellence du néocapitalisme et de la médiasphère, parfaitement à l'aise dans la bulle du confort à l'américaine. Sa flexibilité l'adapte à un univers fluctuant où le simulacre règne en maître, aidé en cela par les mirages de la société de consommation et l'hégémonie des technologies de communication. Dans son milieu, il mène une existence décontractée dont la vision du monde est principalement informée par les médias, au point que ceux-ci se substituent à son expérience directe du monde. De fait, c'est la réalité (ou la vérité) qui sont pour lui des choses relatives qui dépendent de cadres de référence choisis et dont il faut se méfier (voir Gervais, 1995, p. 29). Peu protégé des irruptions du réel — attentats terroristes, catastrophes écologiques, etc. —, il tente alors de résorber ses insécurités par des moyens artificiels. Apprenant, par exemple, qu'il est mortel, il cherchera le comprimé miracle qui le débarrassera de ce souci comme on le ferait d'un rhume. Une certaine propension pour les actions obsessionnelles compulsives révèle en outre la conformité de son comportement à des schémas cognitivo comportementalistes, avec lesquels il partage implicitement une conception de la subjectivité restreinte à des conduites qu'il serait dès lors loisible de rééduquer, à des comportements dont l'inadéquation pourrait être corrigée. Pas étonnant alors, lorsque son sentiment d'aliénation et d'irréalité lui pèsent un peu trop, qu'il ressente l'appel du terrorisme et des sectes.

Si ce sujet demeure relativement inoffensif sur son propre terrain — la banlieue par exemple — il en va tout autrement lorsque, parcourant l'étranger, celui-ci en vient à incarner toutes les ambiguïtés de l'« occupant ». Ce type indifférent à la subjectivité qui l'agit comme aux buts qu'il se propose dirige alors cette indifférence aux cultures qu'il bouscule, aux régimes politiques qu'il contribue à déstabiliser, aux économies en péril qu'il entend « restructurer ». Cela dit, ce climat conspirationnel se trouve davantage du côté des incommunicabilités lancinantes d'un Antonioni que des clichés pétaradants d'un James Bond. Capitalisme de la catastrophe, gestion des déchets toxiques, crises au Moyen-Orient, implantation de dictatures n'y constituent que la lointaine trame de fond de narrations repliées sur l'anecdotique et indifférentes aux grands enjeux, quoique parfois ébahies par leurs symptômes — cf. attentats terroristes, assassinats ou *serial killers*, qui ont l'avantage fascinant d'attirer l'attention auratique — *auratisante?* — des médias.

« Boire et manger, tel était le noyau de presque tous les contacts humains que j'avais en Grèce et dans la région », dira le narrateur (qui se présente comme un l'agent d'une multinationale spécialisée dans l'analyse de risques) de *The Names* (cf. *Les noms* dans la version française utilisée ici : DeLillo, 1990, p. 256). Prêtant alors sa voix à ces mentalités indifférentes où « les occupants ne voient pas le peuple qu'ils dominent » (p. 260), le roman révèle le fonds d'ignorance dont procède l'incurable innocence américaine. (cf. voir Don DeLillo : *Players* (1977), *The Names* (1982); *White Noise* (1985); *Underworld* (1997).)

5. Le métaphoriste contemplatif

We are inclined to think that in metaphors only one term is figurative [...] but this inclination should be resisted; it is frequently mistaken. [...] The terms are inspecting one another—they interact—the figure is drawn both ways. [...] Often the emphasis is nearly equal [...].

— William Gass, *Fiction and the Figures of Life*.

Longtemps, la métaphore, servant l'expression d'une conception animiste du monde, aurait fait du sujet le centre et la valeur de toute chose : c'est du moins le vice métaphysique dont l'accusait Robbe-Grillet. Avec l'écriture de John Hawkes, celle de William Gass est peut-être celle qui démontre le mieux comment l'ordre de cette communication souterraine peut être renversé à l'avantage des choses observées, et sous l'observation desquelles le sujet, parfois, s'efface ou se métamorphose. La communication souterraine révèle alors un sujet si bien contaminé par l'esprit des choses qu'elles en viennent à lui fournir des métaphores particulièrement insolites de son être. Pas de paysages « tristes » ou « majestueux » ici; aucune projection affective, mais une idée nouvelle de la condition humaine apportée par la contemplation d'un objet — un procédé que résume la façon dont le narrateur du *Tunnel* (Gass, 1999) reconnaît dans la forme d'un puits la figure de de son oncle Balt : « an image in the form of a tall dark column of damp air, hole going nowhere—yes—wind across the mouth of a bottle [...]. He was really a man shaped of absence [:] [o]ne say he had the intangible integrity of a hollow, a well's heavy wet deficiencies » (Gass, 1999, p. 122-123).

Lorsque l'univers matériel devient ainsi le miroir de la réalité profonde de l'être, l'idée même d'une *nature humaine* se trouve soumise aux jeux de la métaphore réversible. Devant les formations du monde sensible, il se peut, en effet, que le sujet, en comparaison, soit à peine une

ombre, comme pour toucher le domaine de « la préexistence d'un regard [où] je ne vois que d'un point [alors que] dans mon existence je suis regardé de partout » (Lacan, 1973, p. 84). Carcasses d'insectes, glaçons, fenêtres, maisons, tunnels, objets contondants, et même œuvres littéraires se présentent comme des images qui s'emparent du regard pour inonder la conscience — « [...] since a sense of resonant universality arises in literature whenever some mute and otherwise trivial, though unique, superfluity is experienced with an intensely passionate exactness [...] » (Gass, 1981, p. xliii). Le récit gassien retrace alors les ressassements d'une conscience en mutation, laquelle, à la manière d'un végétal, semble croître en direction de la source lumineuse ou obscure que lui tend la figure qui s'est emparé d'elle. À terme, cette mutation trouvera parfois le sujet interdit sur le seuil de nouveaux désirs, tels ces cadavres de blattes qui, dans « Order of Insects » (2007, p. 163-171), inspirent à la narratrice le souhait d'abandonner la carapace de son existence rangée de ménagère du Midwest, « like the wise cicada who abandons its shell to move to other mischief » (p. 171). Mais la figure peut aussi accuser, chez le sujet, un singulier déficit d'être, tel ce « Tunnel » qui, dans le roman du même nom (Gass, 1999), illustre autant l'introspection lancinante et haineuse à laquelle son narrateur se livre, que le tunnel qu'il creuse littéralement dans le sous-sol de sa maison afin d'échapper à sa vie. Dans un cas comme dans l'autre, le « tunnel » se présente comme un chemin qui ne mène nulle part, n'arrivant à produire que du déchet : celle de la terre que l'on creuse, celle d'une introspection qui s'engluie dans la complaisance.

L'écrivain réaliste voulait rivaliser avec la focale omnisciente de Dieu — ou, faute de mieux, faire concurrence à l'état civil. L'écrivain métafictionniste, quant à lui, collectionne les lentilles teintées, les verres cassés ou grossissants, les regards qui louchent, les pupilles vitreuses ou absentes. « To turn ultimacy against itself », répétait Barth à la fin des années soixante, « in order to make something new and valid » (1988, p. 109) : jusque-là, on peut le suivre. Mais l'essence de ce processus n'a plus, aujourd'hui, et depuis longtemps, à être « the impossibility of making something new » (*ibid.*). Car il y a du nouveau — il y a du nouveau dans le domaine même de l'impasse. Le sujet métafictionnel, le personnage de récit métafictionnel, se reconnaît souvent par ce qu'on pourrait, au fond, appeler son défaut de

vision, sa focale particulière — et l'impasse qui fait la spécificité de son regard, et que moi, comme lecteur, je déduis, ou reconstruit plutôt, en y ajoutant, inévitablement, du mien.

C'est pour quoi il paraît facile d'imaginer le sujet métafictionnel comme un « cas », répertoriable — et pourquoi pas, tant qu'à faire, concevoir un dictionnaire des personnages de la littérature contemporaine? Cela ressemblerait sans doute à une belle nef des fous... Mais jamais ce répertoire ne pourrait se substituer à l'expérience que je fais de ces consciences fictives, quand mon esprit vient s'imprégner de leur musique, que mon cerveau en vibre, un peu à la manière du diaphragme qui s'agite au son des basses fréquences de quelque morceau musical délivré à plein volume... Cette habitation de la conscience par le mot, que peut-on en dire, sinon qu'il passe d'abord par le canal du langage, et qu'à l'inverse d'un répertoire diagnostique peut-être est-ce à une analyse poétique qu'il faudrait procéder, en observant comment ces états limites de la conscience, ces perturbations dans le rapport du sujet au réel que le texte métafictionnel explore parfois sont inscrits à même les tropes inusités qu'il utilise : analogies opaques, hypallages, désordres pronominaux captant le vacillement de l'identité, ellipses et narration fragmentaire, découpages syntagmatiques hasardeux, oxymores, jeux homophoniques procédant à d'étranges migrations de sens, métonymies et synecdoques aux images si agrandies qu'elles en perdent leurs référents, et ainsi de suite. Mais qu'en serait-il, là aussi, du mystère que ces voix recèlent, et qui demeure étroitement lié à l'effet de sujet qu'elles produisent?

[I]n the competing methodologies of contemporary criticism, [...] a sort of tyranny of great expectations obtains, (*sic*) a rage for final explanations, a refusal to allow a work that mystery which is essential to it. I hope that I am not myself engaging in mystification if I say, not that the attempt should not be made, but that the mystery exists. I see no immediate way out of the paradox—tear a mystery to tatters and you have tatters, not mystery [...] (Barthelme, 1987, p. 19).

Et, avouons-le : la propension du texte contemporain à non seulement inventer sa propre forme, mais aussi à la mettre en péril, à la faire éclater, semble condamner l'entreprise d'une saisie critique du texte à la redite, au redoublement. Le texte fournit déjà l'élément implicite de sa propre critique lorsque la tentative de reconstruction — du monde, du sujet — dont il s'est fait le récit révèle qu'elle n'a su que former une impasse nouvelle où le sujet se consume et le texte se clot, en s'autodétruisant.

Il faut pourtant prendre le parti que ce point où arrive ultimement la fiction, une fois épuisée la figure qu'elle a construite, ne correspond pas à la réalité de l'expérience de sa lecture qui, elle, demeure ouverte et ne cesse d'interroger les modalités de mon propre regard. Ainsi que l'exprime Proust au terme de sa *Recherche du temps perdu* lorsque son narrateur, Marcel, conçoit enfin son « livre futur » tel « une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je fournirais le moyen [aux lecteurs] de lire en eux-mêmes » (Proust, 1989, p. 338), il convient de penser que le roman, sous cet aspect, cherche toujours à construire son lecteur en étendant les bornes de son choix, à augmenter ses facultés.

Et c'est en outre ce dont atteste sa propension fréquente à se présenter comme un instrument d'optique tourné vers la conscience de son destinataire. Pour William Gass par exemple, le processus de la lecture porte ultimement sur la reconnaissance, par le lecteur, des propriétés figuratives du texte, en lequel il peut reconnaître quelque chose de lui-même par le biais d'une figure, conçue « to look at [our, and our friend's] lifetimes, both as they are lived now and as they may be lived later » (1979, p. 76), ou comme

[...] a metaphor we can move at length through, the construction of a mountain with its view, a different, figured history to stretch beside our own, a brand-new ordering both of the world and our understanding; for most of us do live under our lives like creatures covered by a sea or shadowed by a mountain, a volcano, its edges further deepened by ravines (1979, p. 69).

Or le propre de ce système, selon Gass, est aussi qu'il s'assure d'une relance permanente :

A metaphorical system can itself be interpreted metaphorically, and that one again in terms of another, and another, on and on until positive wonders have been constructed. A simple scene, a sudden flash, can be used metaphorically, to represent a whole—and there are simply a million possibilities (Gass, 1969, p. 94).

Cette ouverture, doublée de ce principe par lequel le travail de l'écrivain consiste à « créer des impasses » et les retourner contre elles-mêmes, ne m'invitent-elles pas à me constituer à mon tour en tant que créateur de fictions, à m'engager dans un travail de production où je construirais, à mon tour, les modalités d'un regard autre?

It's amazing the way previous work can animate new work, amazing and reassuring. Tom Huess used to say that the only adequate criticism of a work of art is another work of art. It may also be the case that any genuine work of art generates new work. [...]. This is not the anxiety but the pleasure of influence (Barthelme, 1981, p. 276).

Il faut alors imaginer un lecteur soucieux de faire passer la critique dans la création — quitte à régler ses comptes, comme j'ai tenté de le faire ici en pastichant Sade (cf. voir *Le plus grand crime du duc de Blangis*). Si, dans son travail d'appropriation, il n'hésite pas à faire contribuer ses propres réactions, s'il tente d'articuler sa place et n'oblitére pas la part de mystère que comporte sa propre expérience, s'il n'hésite pas, enfin, à élaborer des métaphores disposées à s'éloigner de leur modèle, ce lecteur trouvera sans doute dans l'écriture de fictions le moyen de retourner contre elles-mêmes ce qu'il perçoit comme ses impasses pour se retrouver sur une autre scène, en un lieu où, espérons-le, émergera en effet quelque chose de nouveau.

Il existe déjà des exemples. L'écriture de William Gass ne tire pas seulement son origine de ce processus qui consiste à détruire, puis reconstruire un monde par les moyens du langage. Elle en fait aussi le centre et l'enjeu de son propos, si bien que quel qu'en soit l'objet ou la forme, elle attire toujours l'attention sur son propre déploiement. Ses excursions dans le domaine de l'essai ou de la critique littéraire étonnent de ce qu'elles procèdent de la même façon que son écriture fictionnelle. Elle se montre alors capable de faire émerger, ludiquement, des théories entières à partir de quelques phrases longuement méditées : une métaphore glanée ailleurs vient en soutenir de nouvelles, et c'est alors, par exemple, la scène de l'inconscient freudien qui trouve à s'illustrer dans l'image drolatique d'une turbulente salle de classe avec ses bureaux de censeurs (cf. 1985, p. 120-140). Au-delà de l'essai, de la fiction, ou de quelque autre catégorie, l'écriture de Gass ne cesse de déployer les ressources d'une écriture qui fait de l'appropriation et du renouvellement de ses matériaux son principe même. Et par l'exemple de cette œuvre atypique, la littérature se voit indiquer la voie royale de son renouvellement. Tout a peut-être déjà été dit, mais les capacités de l'imaginaire à convoquer des manières nouvelles de le dire, et donc de le faire voir ou entendre autrement, restent intactes. Et dans ce domaine, tout matériau peut servir :

[...] I think the materials that previous writers used were often things they experienced in their ordinary lives, things in the street and so forth. But of course we're library bred now. Now the things that are most intimate for writers are other books. The biggest experience often in writers' lives is reading *Don Quixote* or something. So instead of talking about your love affair when you were young you, talk about your love affair with *Don Quixote*. And the forms of all these become the material you want to work with (Gass, in Ammon (ed.), 2003, p. 16).

Ainsi l'œuvre qui illustre comment l'imagination se relance au contact de l'imagination, dont les perplexités transmettent une certaine urgence de créer afin d'en explorer comme d'en modifier, ou s'en approprier, les formes; celle qui ouvre aux possibilités et aux libertés inconnues d'une pratique d'écriture soucieuse de dire d'où elle vient sans céder à quelque contrainte, voit se confirmer son statut de littérature vivante. Aussi hanté soit-il parfois par son sentiment de la fin, le texte métafictionnel présente à l'imagination, peut-être plus intensément que tout autre, les moyens de s'exercer selon ses propres règles. Elle lui présente les outils infiniment ajustables d'une manière de faire, de cheminer à travers l'exhaustion de ses propres possibilités, s'autorisant à faire feu de tout bois; à *produire*, même, les impasses dont elle devra prendre la mesure ensuite afin de les surmonter, afin qu'elle puisse, ultimement, aller à sa propre rencontre... Et constituer, si elle le peut, les moyens de son renouvellement.

FICTION I

AYANT MAINTENANT TOUCHE L'AUTOMNE DE SON EXISTENCE, LE JEUNE AMBROSE,
TOUJOURS DANS SON LABYRINTHE, FAIT L'EXPERIENCE DE L'EPUISEMENT

(fiction-en-essai, avec séquelles)

Qui s'amuse dans le labyrinthe? Les amoureux peut-être, ou les architectes qui ne craignent pas de s'égarer dans leurs propres constructions. Tous les week-ends du quatre juillet, Peter M_____ confie la garde de ses jumeaux, Howard & Martha, à son frère Ambrose, avant d'aller célébrer son anniversaire de mariage avec Laura, son épouse de secondes noces. Selon toute probabilité, Ambrose vit encore en solitaire dans un phare au bord de la rivière Choptank — où se déroulent, en outre, ses ébats avec Lady Amherst, l'une des correspondantes de *LETTERS* (1980). À quelle distance d'Ocean City se trouve le phare? Disons une heure et demie de voiture : estimation d'ordre purement pratique compte tenu de nos piètres connaissances sur la géographie du Maryland. Contentons-nous de dire que « Ocean City » n'est ici qu'un simple *cadre spatial neutre* et que *toute ressemblance avec Ocean City, Maryland, ne saurait qu'être fortuite*. L'image du phare où habite Ambrose, cependant, nous intéresse beaucoup plus. Variante de la tour d'ivoire et demeure de reclus typique, soucieux de voir de loin et d'observer les choses de haut, quitte à méconnaître ce qui se passe au sol ; voilà qui suffit à faire d'Ambrose une sorte de parangon (même provincial) de la littérature moderniste, laquelle, selon John Barth, insiste sur le *rôle singulier et habituellement aliéné de l'artiste dans la société*. Ce qui explique aussi, incidemment, que Peter M_____, sortant de sa camionnette avec les jumeaux (car Laura, prétextant des crampes, préfère rester assise dans le véhicule), cogne à la porte du phare en gueulant : « DEDALUS! C'EST NOUS! »

Qui sont les jumeaux? La question se pose, légitimement. Howard et Martha constituent un *prétexte narratif* pour faire en sorte que nous arrivions à *coincer Ambrose de nouveau*

dans le labyrinthe de la foire d'Ocean City. Il serait en effet peu vraisemblable qu'un homme dont l'âge se situe désormais autour de 70 ans, dût-il être aussi bien conservé que Peter quoique beaucoup plus porté à l'hypocondrie et l'isolement, se perde *de son propre chef* dans un labyrinthe de fête foraine. Aussi, neveu et nièce ont-ils pour fonction de l'y entraîner. Mais, loin de se réduire aux moyens nécessaires d'arriver à cette fin, Howard et Martha sont aussi *la preuve vivante de la fertilité vigoureuse de Peter*, laquelle est cause pour Ambrose d'un grand dépit, compte tenu de ses nombreux échecs. Si Ambrose écoutait Peter, peut-être se laisserait-il convaincre que *la partie n'est pas encore jouée* : n'a-t-il pas eu, lui, Peter, les jumeaux Howard et Martha alors qu'il était déjà grand-père? L'argument ne séduit pas Ambrose ; d'abord, il y a longtemps qu'il ne fréquente personne, et puis Ambrose est maintenant convaincu qu'*avoir des enfants à son âge et à cette époque serait rien moins qu'irresponsable.*

Les jumeaux. Howard et Martha. Ambrose ne sait jamais quoi en faire. Nous non plus, en réalité. Pour une grande part, la nouvelle intitulée « Lost In The Funhouse » relate en détail l'expédition en voiture qui mène la famille M_____ — soit Ambrose, son frère aîné Peter, son père, sa mère, l'oncle Karl, plus une amie des enfants (Magda) — à la foire d'Ocean City, un quatre juillet. *De toute évidence*, l'histoire se déroule du point de vue d'Ambrose (alors âgé d'environ 13 ans), car le voyage, décrit avec un *étrange détachement*, renvoie aux préoccupations qui l'habitent, *par exemple* au sens qu'il voudrait conférer à ses premiers émois érotiques, éprouvés récemment en compagnie de Magda dans une resserre à outils. Aussi, tandis que l'ambiance générale est à la légèreté et à la bonne humeur, les interrogations d'Ambrose suivent un tout autre cours, accentuant son isolement et n'épargnant rien, que ce soit la réalité qui l'entoure, son identité propre, ou la narration même du texte.

Chose certaine, dans cet épisode de la voiture, la galerie colorée de personnages de « Lost in the Funhouse » crée un divertissant réseau de tensions dramatiques, malgré une narration des plus éclatées. Les personnages bons vivants — la mère et ses remarques indiscretes, le paillard oncle Karl avec ses cigares et l'impétueux Peter (à la vigueur digne

des connotations sexuelles de son nom) — forment un heureux contraste avec les passagers plus introvertis (Ambrose et son père), tandis que Magda, pas du tout affectée par le souvenir de la scène de la resserre à outils, balance entre ces deux tendances. Le trajet suit son cours et porte le lecteur à se poser quelques questions plus ou moins pertinentes : Karl et la mère d'Ambrose ont-ils eu une « aventure » ensemble? qui est le vrai père d'Ambrose? *Le dénouement de l'histoire répondra-t-il à ces questions ou s'agit-il de simples diversions conçues pour nous égarer?* Pour toutes ces raisons, l'attention du lecteur se maintient en alerte.

Les jumeaux. Quelque chose dans l'attitude d'Howard et Martha poussait Ambrose à se sentir *anachronique* et *inadéquat* en leur présence. Il était par ailleurs *épouvanté à l'idée des images qu'ils pouvaient avoir vues* : l'effondrement à répétition des tours de New York, les tueries dans les écoles, l'accessibilité des sites pornographiques, la torture dans les prisons et autres sujets délicats dont le ressassement médiatique *avaient l'heur de familiariser l'individu aux comportements les plus aberrants*. Ambrose ne comprenait pas comment Howard et Martha pouvaient évoluer dans ce chaos d'images. Mais il se pouvait aussi que le regard qu'il posait sur les deux enfants relevât simplement du cliché ou d'une certaine condescendance, et que ses craintes lui fissent oublier combien *chaque époque, quelle qu'elle soit, cultive toujours son propre climat de terreur*.

Écrite aux alentours de 1966, la nouvelle « Lost in the Funhouse » se déroule, nous dit-on, en l'an « 19__ », mais ses données contextuelles concordent à la situer historiquement autour de la seconde guerre mondiale. La présence redoutée de « sous-marins ennemis » au large de la côte, de brèves remarques sur les pénuries alimentaires, la présence de militaires en goguette à la foire du 4 juillet ainsi que l'apparition récurrente d'un slogan de l'époque sur les cartons d'allumettes (« a slip of the lip can sink a ship »), permettent d'en situer les événements autour de cette période d'instabilité politique. Quant à lui, Barth a évoqué le contexte de son écriture dans sa préface à l'édition de son recueil éponyme chez Anchor Books :

The High Sixties, like the Roaring Twenties, was a time of more than usual ferment in American social, political, and artistic life. Our unpopular war in Vietnam, political assassinations, race riots, the hippie counterculture, pop art, mass poetry readings, street theater, vigorous avant-gardism in all the arts, together with dire predictions not only of the death of the novel but of the moribundity of the print medium in the electronic global village—those flavored the air we breathed then, along with occasional tear gas and other contaminants. One may sniff traces of that in the *Funhouse* [...]. I myself found it more invigorating than disturbing [...]. (Barth, 1988, p. vii-viii)

Ainsi caractérisée, l'époque de l'écriture de « *Lost in the Funhouse* » détonne avec le climat historique qu'il revisite : existe-t-il meilleur contraste entre le climat d'expérimentation à tous crins et d'hostilité ouverte envers l'*establishment* des « sixties » au climat de paranoïa feutrée et de faux-semblant des débuts de la guerre froide? En fait, l'Amérique de la nouvelle ignore encore que son histoire se trouve entre deux paradigmes. Le premier croit aux bénéfices du progrès technologique et de la croissance économique : si le voyage à Ocean City se faisait autrefois en train, observe l'Oncle Karl, c'est maintenant en voiture qu'il se fait et si la tendance se maintient, Peter et Ambrose emmèneront leurs enfants à la foire en hélicoptère (1988, p. 73). Ce paradigme relève du versant doré de la décennie des années 1950, fondé sur la prospérité économique, l'utopie du progrès et la croissance démographique. Mais il se peut aussi que ces signes annonciateurs d'un avenir de progrès et de prospérité ne soient que la façade du *second paradigme*, celui de la « dégradation du mode de vie américain », comme l'indique le père d'Ambrose. Le versant doré des années 50 qui approchent n'est peut-être que le couvert rassurant et trompeur d'une réalité qui prépare les inquisitions du maccarthysme. Mais au moment où la famille discute des modes de transport du futur, rien ne leur permet de poser des pronostics si précis. La remarque du père sur la « dégradation du mode de vie américain » n'en chemine pas moins dans l'esprit d'Ambrose, lequel devient particulièrement attentif à l'omniprésence des ordures. Mégots de cigares et de cigarettes, paquets d'allumettes, préservatifs et bouteilles vides sous la promenade de la plage (à l'eau gâtée par le mazout de pétroliers récemment torpillés au large), sur les trottoirs d'Ocean City et dans les couloirs du labyrinthe... : aucun espace n'est épargné de leur présence. Dans la resserre à outils de ses souvenirs, n'est-ce pas à une boîte de cigares vide que s'est accroché son regard comme à un signe définitif de sa

première expérience érotique? À la foire d'Ocean City, les machines détraquées dans les stands de jeu, les primes « fabriquées maintenant aux USA » qui ont moins d'intérêt qu'autrefois, la peinture qui s'écaille sur la machine à prédire l'avenir, l'effacement du rire enregistré de « Fat May » — le mannequin ricaneur qui accueille les visiteurs à l'entrée du labyrinthe — et la présence redoutée, dans ses couloirs, de l'odeur de vomi ou de quelque autre déjection corporelle, accusent partout la détérioration des valeurs que les teintes décolorées de la « fête » échouent à dissimuler. Et si ce délabrement est l'objet d'une hypothèse anecdotique dans la nouvelle (on attendrait la fin de la guerre pour remplacer ou rénover le matériel), le motif du déchet, des ordures et de la détérioration — en outre modulés dans le massif *Underworld* de Don DeLillo et l'isotopie coprophilique de *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon — sont l'expression d'un doute épistémologique sur l'inadéquation du décor quant à la réalité mystérieuse qu'il dissimule. En ce sens, le déchet est l'un des grands motifs de la nouvelle; agissant comme l'indice le plus visible d'un monde lui-même détraqué, d'une réalité qui, bien qu'elle n'ait pas encore atteint le plein épanouissement qu'elle connaîtra dans les années de l'après-guerre et du *baby-boom*, porte déjà en elle le germe de l'épuisement, de la décomposition et de l'entropie.

S'imposant comme l'autre grande figure de la nouvelle, le labyrinthe complète ce discours du soupçon en ouvrant sur les complexités de l'expérience subjective et les difficultés de la narration. Précisons d'entrée de jeu que le terme plus indéterminé de la version originale, « funhouse », est plus riche en connotations que le « labyrinthe » de la traduction française. Un « funhouse » peut être tour à tour (ou simultanément) « maison hantée », « palais des glaces », « tunnel de l'amour » ou maison de Sheherazade; dans le décor forain de la nouvelle, il est un terme générique qui se prête à toutes les condensations. Mais on peut avancer aussi que le « funhouse » en question, quel qu'en soit le revêtement, n'est qu'une variante du labyrinthe, une incarnation carnavalesque et foraine de ce qui se conçoit comme un espace de désorientation. Labyrinthe-pour-rire, le « funhouse » présenterait une version dégradée du mythique labyrinthe de Dédale, et si c'est le sort de l'Histoire que de se répéter tôt ou tard sous la forme d'une farce, peut-être est-ce sous la forme d'un « funhouse » que vient à se répéter la figure du labyrinthe dédaléen. Mais la

nouvelle de Barth nous apprend qu'un labyrinthe de foire peut en cacher un vrai, que c'est à même sa désuétude et sa fausseté qu'il peut devenir un « lieu de peur et de désarroi ». Comme élément d'un décor qui sert à noyer les inquiétudes de la guerre dans la gaieté d'une fête patriotique, le « funhouse » sert lui aussi de paravent à une autre, et mystérieuse, réalité. Les obstacles du « tunnel de l'amour » renvoient Ambrose au mystère de l'identité et du sexe et connotent la désorientation qui s'empare du sujet en proie à l'impuissance de son désir; de même les reflets déformés du « palais des miroirs » accusent combien ses rêveries et ses fantasmes ne lui sont d'aucune aide dans les difficultés de son expérience. Comme figure spatiale de la conscience postmoderne, le labyrinthe est ce qui frappe d'étrangeté les modalités d'une expérience dont il devient la scène : l'Histoire peut être un labyrinthe, l'amour peut être un labyrinthe, de même que l'effort de l'identité à se construire par le biais d'un récit, quand ce dernier se perd dans un ressassement sans issue. Figure omnivore, le labyrinthe convertit tout ce qu'il touche en objet de « peur et de désarroi ».

Et c'est bien de cette peur et de ce désarroi qu'émane la narration de « Lost in the Funhouse ». Dans la progression du recueil de nouvelles éponyme dont elle constitue le pivot central, l'histoire d'Ambrose signale aussi la mise en échec des stratégies narratives et des thèmes déployés jusque-là par l'ensemble. Accostant sur les rives du mythe des origines (« Night-Sea Journey »), du roman familial (« Ambrose His Mark ») ou d'initiation (« Water-Massage »), les récits antérieurs à « Lost in the Funhouse » assuraient le double fondement d'une identité, d'abord par leurs correspondances ludiques entre le devenir de son héros et celui des héros mythiques, ensuite par leur ancrage dans des formes narratives (relativement) traditionnelles. Mais « Lost in the Funhouse » confronte son lecteur à une logique énonciative éclatée, comme dans l'après-coup d'une déflagration qui aurait fait voler ses repères en morceaux. Racontée à *partir* de ce « lieu de peur et de désarroi » qu'est le labyrinthe, la nouvelle donne à observer les effets dissolvants de cet espace métaphorique sur la conscience et la mémoire. S'il est encore possible au lecteur de reconstruire la séquence chronologique du voyage en voiture, les événements qui se déroulent après qu'Ambrose se soit perdu dans le « funhouse » se révèlent échapper à cet effort d'emprise : ne reste alors qu'un ensemble d'hypothèses, de souvenirs et de fantasmes déployés dans le désordre d'un

présent perpétuel, une poétique du ressassement et de la répétition foncièrement étrangère, pour ne pas dire hostile, aux lois de la causalité narrative.

Aux nouvelles ultérieures du recueil, alors, de poursuivre dans la même veine. Celles-ci présentent alors ce qui paraît autant de constats désenchantés : sur l'irréversibilité des catastrophes (« Two Meditations »), sur l'incapacité d'assurer la stabilité d'un point de vue narratif (« Echo », « Menelaiad »), sur la force entropique du malentendu et la menace de l'incohérence (« Glossolalia »), sur les embûches d'une narration incapable de raconter autre chose que sa propre incapacité à devenir (« Title », « Life-Story ») ; sur la mise en doute, enfin, de la nécessité même de continuer à raconter des histoires (« Anonymiad »). Chaque titre explore un aspect ou l'autre d'une narrativité en crise, où le labyrinthe agit à la fois comme une image du monde, une image de l'esprit dérouté dans ce monde et une image des difficultés qui l'attendent si d'aventure il cherche à s'y retrouver, à y construire un semblant d'ordre par le détour d'un récit.

Les nouvelles de *Lost in the Funhouse* expriment de façon dramatique les impasses et parfois les espoirs suscités par la notion (toute relative) de la « mort » des formes romanesques traditionnelles, celle-là même que Barth théorisa à l'époque dans son essai fondateur, « The Literature of Exhaustion » (« La littérature de l'épuisement »). Mais alors que l'on pouvait y lire que cet « used-upness or the felt exhaustion of certain possibilities » était « by no means necessary a cause for despair » (Barth, 1984, p. 64), il n'en reste pas moins que le « moment » capté par les nouvelles de *Lost in the Funhouse* s'acharnent à exprimer le plus radicalement possible le moment figé de ce constat d'épuisement. Comme si, appartenant en cela au radicalisme de leur époque (...Free Jazz, Viêt-Nam, Black Panthers, Stockhausen, LSD et Bob Dylan électrique...), ces nouvelles tentaient d'épuiser le concept même de l'épuisement, d'esquisser le programme d'une littérature qui ne serait pas tant une « littérature de l'épuisement » qu'une littérature de l'exaspération. Longtemps, le reste du corpus de John Barth en fera son secret mot d'ordre, revisitant des formes conventionnelles (roman épistolaire pour *LETTERS*, épopée dix-huitiémiste avec *The Sot-Weed Factor*...) afin de les pousser à bout, d'enfoncer l'ultime clou de leur cercueil en une démarche qui tient autant de l'hommage que de l'agression.

Accordons cependant à John Barth — pour revenir à *Lost in the Funhouse* — une autre intention que le seul hommage destructeur. En effet, le recueil marque aussi l'écart qui sépare l'entreprise de Barth du programme de ses prédécesseurs modernistes. Là où l'écrivain ou le héros modernistes, tout aliénés qu'ils soient, attendaient de leur art qu'il leur forge une identité, et fonde la conscience de leur époque dans une vaste entreprise de rénovation de la langue¹, le héros postmoderne, en portrait de l'artiste tout au moins, doute quant à lui de sa capacité à fonder ou être qui ou quoi que ce soit, sa langue n'ayant peut-être plus d'autre faculté que d'exprimer une sensibilité marquée par l'épuisement, le doute paranoïaque et la dissolution identitaire. Voilà du moins l'état où l'on infère que se trouvait le sujet de la (post-)modernité littéraire autour de 1966, alors que s'écrivaient les nouvelles de *Lost in the Funhouse* et que Pynchon faisait paraître *The Crying of Lot 49* : œuvres d'une brièveté inhabituelle pour ces deux coureurs de fond, qui semblent témoigner dans l'urgence de cet état de crise et de doute fulgurants. Et quoique le temps ait passé depuis, faut-il conclure que la crise s'est pour autant résolue?

Bien qu'il tentât du mieux qu'il pût de bien tenir le rôle d'un oncle attentionné, Ambrose se hérissait dès qu'il se croyait cerné par les regards complémentaires d'Howard et Martha. Dans les récits de Franz Kafka, il est fréquent que le personnage principal se trouve flanqué de la présence d'un duo d'assistants, envahissants par leur constante observation et leurs facéties malicieuses. À travers les âges et les cultures, les couples de jumeaux ont tour à tour été objets de culte ou d'abjection, et si Ambrose avait à choisir, il se rangerait sans doute parmi ceux qui éprouvent un instinctif dégoût pour ces êtres dédoublés qui lui semblent une aberration de l'espèce. Il ne sait jamais quoi faire avec eux, il reste encore une soirée pleine à occuper avant l'expédition d'Ocean City, aussi leur propose-t-il de se gaver de films jusqu'à l'heure du coucher, afin de pouvoir détourner de lui les deux paires d'yeux de leur conscience unique.

¹ « Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race [...] » (Joyce, 1992, p. 275-276)

Dans tout récit digne d'attention, il est approprié d'envisager le moindre détail comme *surdéterminé* ; malgré le caractère trivial des situations, le lecteur n'en présume pas moins que chacune épaissit la tessiture métaphorique du texte. D'une certaine manière, l'intérieur d'un club vidéo peut rappeler la forme d'un « funhouse » ; la disposition des rayonnages en allées serpentine, la classification des films par genres ou par thèmes, l'indécision où se trouve le client de choisir parmi des titres qui promettent, à *quelques nuances près*, la même expérience, font de ce lieu un *espace déroutant*. Et tandis que les jumeaux se dispersaient dans le magasin — probablement vers le rayon des nouveautés ou des films d'épouvante, en quête de visions inédites — Ambrose ne ressentait, devant les jaquettes illustrées, qu'un *sentiment de déjà-vu*.

Cette scène est lamentable. De toute évidence, l'interaction entre le vieil Ambrose et les jumeaux est sous-développée. Dans les allées du magasin, on trouvait peu de films étrangers et encore moins de « classiques ». À ce point précis du récit, le risque est encore grand pour que nous soyons en présence d'une "sequel" dans le pire sens du terme : une greffe qui ne prend pas, la *resucée*, en bouillon clair, d'un *matériau déjà connu*, bien assez mûr pour qu'il soit inutile d'en rajouter. Pourquoi cette propension à recycler un matériel qui n'en a pas besoin ? Il découvrit un étalage de vieux classiques de la « Hammer » tirés des meilleurs négatifs, et se souvint combien Peter s'en allait peloter des filles au fond des ciné-parcs qui diffusaient ces films ineptes. *IT Conquered the World!* Ce film avait-il déjà effrayé *quiconque* ? La grosse Fat May, la sorcière de papier mâché qui se balançait en riant à l'entrée du labyrinthe, qui avait-elle effrayé, sinon Ambrose ?

Étrange combien l'on cherche sans arrêt des raisons d'avoir peur. Ambrose redoutait sans arrêt qu'on lui annonce le décès de son frère et Laura dans un *terrible accident* : il deviendrait alors le tuteur légal des jumeaux, lesquels atteindraient la vingtaine lorsqu'il aurait *soufflé ses 75 chandelles*. Mais malgré sa fatigue, il procéderait *courageusement* à leur faire oublier les bêtises qu'ils auraient hérité de Peter. Il leur lirait des extraits des *Mille et une nuits* et de *La Divine comédie*, leur apprendrait à observer le mouvement des étoiles. Un jour, il surprendrait Howard penché sur un microscope, observant la vie grouillante contenue

dans une goutte de son sperme : au lieu de s'emporter contre lui, il lui placerait une main paternelle sur l'épaule et ironiserait gentiment, *tu vois bien, petit homme, que ça finirait par t'arriver.*

Où étaient-ils d'ailleurs? Il parcourut les allées en tous sens, inspecta la rue dans les deux directions, puis retourna à l'intérieur. Derrière le comptoir, une vieille dame aux cheveux gras et fortement maquillée riait toute seule en s'agitant devant les simagrées d'un humoriste que projetait le téléviseur suspendu au plafond. Lorsqu'il lui demanda si elle n'avait pas vu sortir les jumeaux, celle-ci lui indiqua, avec un geste *étrangement machinal*, une porte au fond du commerce. Ambrose s'y précipita, pour découvrir derrière la porte une pièce sans fenêtres aux immenses proportions : sur les jaquettes des boîtes, des corps humains entièrement dévêtus se livraient à une variété d'outrages. *King Cock, Sleeping Pubies, Lucky Pierre Rides Again.* Une voix à peine pubère retentit dans la pièce (« — Ouach, Martha! On peut vraiment se *perdre* ici! ») avec une *intonation* dont il n'aurait su dire qu'elle exprimât la fascination, l'hilarité, ou une excitation mal contenue. Finissons-en. « — Sortez d'ici tout de suite, on rentre! » dit-il en se retenant pour ne pas crier. Où étaient-ils? « — Merde! C'est oncle Ambrose! » La voix (était-ce Howard?) résonnait d'un lieu lointain et irréel; il parcourut les allées sans les voir. Qui avait proposé qu'on emmène ces deux-là à la foire? Peter sans doute, mais Ambrose, contrarié, *se sentait de moins en moins tenu de le faire.* Il allait et venait dans les allées, lesquelles lui paraissaient *étrangement hautes*, et tentait de ne pas regarder les illustrations grotesques des rayonnages. *Un sentiment familier de peur s'emparait de lui ; voilà que ça recommence, se dit-il. Ais-je jamais quitté cet endroit?*

Il ne savait jamais quoi faire avec eux. Il leur dit de rester tranquilles sans quoi la sortie serait annulée. Ils ne regarderaient pas de films. Ils passeraient la soirée à regarder des films. Il arrive des moments où l'effort déployé pour casser le fil de l'histoire n'en vaut pas la peine. Ambrose se demandait ce qui se produirait s'il apprenait la mort de Peter et Laura dans un accident. Assurément on lui confierait la tâche d'éduquer les jumeaux. Ils devraient s'adapter à sa vie réclusive; et il devrait les assister durant la traversée de leur adolescence, période si *propice au repli sur soi.* Howard était assez peu développé pour son âge, et Ambrose ne pouvait que trop bien imaginer son embarras devant la croissance avancée de ses

compagnons d'école, certains déjà faits comme des hommes. À l'heure du coucher, Howard appellerait un soir Ambrose dans sa chambre pour lui demander, avec un *désespoir touchant*, s'il aurait l'heur de devenir un homme un jour, et Ambrose lui répondrait, *comme s'il avait attendu ce moment toute sa vie*, ne t'inquiète pas, on passe tous à travers ; bien sûr, tu t'imagines devant la pire épreuve de ta vie, mais as-tu vraiment idée des soucis des adultes? Imagine seulement qu'un jour, la vie que tu as construite, ta famille, ta maison, ta voiture, ton métier, tout ce que pour quoi tu as lutté t'apparaisse tout-à-coup insupportablement étranger, au point de vouloir t'enfuir en courant tel un lapin en fuite, sans destination, juste pour t'éloigner... Cela arrive à des tas de gens tous les jours. Tu n'aimes pas ton adolescence. Mais as-tu déjà vécu une procédure de divorce? Subi un procès? T'es-tu déjà regardé dans la glace un matin pour constater que tu t'étais transformé en tes propres parents, malgré tous les griefs que tu avais contre eux? As-tu déjà pensé qu'il se pouvait que ton comportement et ton état physique ne soient que le patrimoine d'une longue chaîne de tares héréditaires qui en arrivent à ta calvitie précoce, tes dents cariées, tes yeux myopes et cette timidité que tu compenses en te masturbant sans cesse...? *Mais bon sang*, se dit-il en avançant parmi les rayonnages de plus en plus poussiéreux : *où suis-je?*

Ça ne va pas. Ça ne peut pas continuer. Ce n'est pas tant la conception *chancelante et bancale* du personnage que la *banalité désolante* des situations qui nous arrête. Quand Don Quichotte et Sancho Panza apprennent, dans le second et dernier tome de leurs aventures, qu'un second volume *apocryphe* a précédé le leur, le vrai, c'est avec grande colère et foudre qu'ils constatent le très mauvais travail qu'a commis l'imposteur, lequel aurait poussé la négligence jusqu'à *exciser complètement du livre* l'amour éperdu que voue Don Quichotte à sa Dulcinée, *ce qui est en effet irrecevable*. De fait, *il paraît évident*, à la lumière de la crise actuelle, qu'il est entièrement, absolument *impossible* qu'il faille faire *retourner* Ambrose dans le labyrinthe d'Ocean City, tant il nous *semble de plus en plus clair qu'il ne s'en est jamais sorti*. Le voilà désormais dans les corridors tordus et mal éclairés d'une baraque en bois aux fortes odeurs de moisi, à se tâter les mains sans trop savoir si leur chair imprécise serait celle d'un enfant, d'un vieillard ou d'un mort-vivant. Et il pense à Magda, agenouillée dans la resserre à outils, la tête contre son aine; souvenir qui lui paraît du coup d'une

singulière netteté, bien qu'il ne lui semble pas y avoir pensé depuis... combien de temps? des semaines? des mois? *un siècle?*

Une bonne raison pour s'abstenir d'écrire une autre histoire sur le thème de perdu-dans-le-labyrinthe est bien sûr l'influence et la fertilité que connaît ce thème depuis toujours, de sorte que le sujet semble déjà avoir été traité à fond, voire se prêter à un *étourdissant trafic d'influences littéraires*. Ainsi c'est sous l'impulsion des *Fictions* d'un bibliothécaire argentin épris en outre des *Mille et une nuits* et de *Don Quichotte* que Barth expérimenta la forme brève avec *Lost in the Funhouse*, dont les nouvelles influenceraient quelques émules éparpillés (dont certains élèves de Barth), fomentant à leur tour leurs propres récits autoréflexifs, et ainsi de suite, de sorte que les dernières générations séduites par la muse postmoderne se surprennent d'imiter l'imitation d'imitateurs imitant d'autres imitateurs, lesquels aussi imitaient autre chose, en un emboîtement infini, si bien qu'ils peuvent se demander si leurs efforts s'inscrivent dans une quelconque *avant-garde* ou s'ils ne stigmatiseraient pas plutôt une étrange régression. S'il est vrai que l'écrivain puise désormais son expérience en son rapport à d'autres livres comme sa lecture de *Don Quichotte*, de *Moby Dick* ou autre chose, et que ça ne soit qu'à partir de là qu'il puisse maintenant travailler², n'y a-t-il pas lieu de redouter que *rédiger un autre truc sur perdu dans le labyrinthe soit inutile?*

Et pourtant il se peut aussi que ce sujet traduise une crise *intime* et continue de résonner de façon surprenante, spécifique à chacun, de sorte qu'on n'en soit pas venu à bout et qu'il faille donc s'aventurer dans cette épreuve qu'il *appartient à tous de traverser* : affronter l'épuisement des formes et les tourments de l'influence, donner la voix à cette conscience que tétanise le *repli autoréflexif*, parce qu'elle est désormais devenue une *modalité quasi*

² cf. William Gass : « [...] I think the materials that previous writers used were often things they experienced in their ordinary lives, things in the street and so forth. But of course we're library bred now. Now the things that are most intimate for writers are other books. The biggest experience often in writers' lives is reading *Don Quixote* or something. So instead of talking about your love affair when you were young you, talk about your love affair with *Don Quixote*. And the forms of all these become the material you want to work with. » (Ammon, 2003, p. 16)

inévitabile de l'expérience. Ainsi Ambrose, saisi d'un *étrange détachement* dans la resserre à outils, découvrait-il vraiment la réalité du sexe, ou de l'amour, pendant que Magda lui accordait ses faveurs? Il regardait la boîte de cigares *El Productor* en se disant intérieurement « voilà ce qu'on appelle la *passion amoureuse*, je suis en train d'en faire l'expérience ». Mais ne faisait-il pas plutôt l'expérience de *l'autoréflexivité elle-même*, cette détestable auto-observation qui vous retient sans cesse de vous abandonner aux délices de l'instant?

De manière générale, la fiction favorise les notations *concrètes* aux données abstraites ; l'évocation d'un geste ou d'une parole étant d'ordinaire beaucoup plus parlante qu'une simple explication. *Mais que faire lorsque la moindre volonté, le moindre désir d'initiative génère aussitôt dans l'esprit une avalanche de commentaires*, lesquels réclament une telle énergie mentale qu'ils tuent dans l'œuf l'idée même d'un passage à l'acte? Se pourrait-il que le seul moyen d'en découdre soit de faire entendre ces ratiocinations, de les exposer pour ce qu'elles sont, dans l'espoir insensé qu'au bout d'un certain temps on les *épuisse* et les fasse *taire* enfin et que l'esprit, dégagé de cette gangue, puisse à nouveau s'aventurer dans le terrain transparent du *personnage*, de *l'intrigue* et du *réalisme*?

Il vient d'entrer dans ce qui lui semble une annexe du labyrinthe, édifiée sur le tard et sans doute à l'insu de l'opérateur, pareille à un chantier abandonné en pleine construction. Des décors inutilisés s'entassent dans des pièces vides où il croit reconnaître l'imitation inachevée du labyrinthe original, à l'aide de matériaux plus pauvres encore. On m'a appelé Ambrose, à ce qu'il paraît, le jour où, encore bébé, un essaim d'abeilles s'est posé sur mes yeux³. Avant ce jour, ma mère ne savait pas quel nom me donner. Dans les petites légendes qui soudaient l'histoire de ma famille (qui rehaussaient la triste réalité d'un père mentalement fragile, d'une mère frivole et d'une parenté d'immigrés excentriques), c'était l'une de mes favorites. Saint Ambroise, patron de l'éloquence et des abeilles, habile rhéteur comme il se doit, avait, à ce qu'on raconte, reçu la même onction divine, ainsi que Platon et Sophocle :

³ Cette anecdote, et « légende familiale », est contée en détail dans « Ambrose His Mark » (Barth, 1988, p. 14-34).

dans l'hagiographie des personnalités antiques ou médiévales, la visite d'un essaim d'abeilles sur la bouche d'un nouveau-né demeure le signe de sa future grandeur et du « miel » qui sortira plus tard de ses paroles.

J'aurais aimé aussi que les abeilles se posent sur ma bouche. Mais ce n'est pas ce que raconte ma légende personnelle : chacun s'entendait pour dire qu'elles s'étaient posées sur mes yeux, d'où les paroles d'oncle Konrad (paix à son âme), qui me tiennent lieu d'oracle : « Cet enfant grandira pour voir les choses avec clarté⁴ »!

Hélas, le don d'un *regard clair* ne coïncide pas toujours avec celui de l'éloquence. Car pour voir, je verrais. Mais quoi? Sinon l'absurdité du sort qui incombe à tout homme? *Engendré par un désir stupide, chassé par une stupide créature du sein édénique dedans le vaste et stupide univers — pour devenir le jouet de la Chance, et celui de l'aveugle Nature — un éphémère emporté dans la tourmente du Chaos⁵!* Est-ce donc bien ça que l'on appelle un *don*? Un simple *désarroi lucide*? Être tout juste assez clairvoyant pour assister à son propre destin, divisé entre la place d'un *comédien médiocre* et celle d'un *critique mécontent*? Ce « don » n'est-il pas plutôt à la portée du *premier imbécile venu*? Puisque personne, au fond, n'est satisfait, que personne ne choisit qui il est, que chacun est *perdu dans son labyrinthe* et se demande quel rôle il est tenu d'y jouer! *Et c'est depuis ce jour que l'on m'appela Ambrose.* Ma mère, avant, m'appelait Christine; il aurait peut-être fallu en rester là.

Quand, dans « Lost in the Funhouse », Ambrose entre enfin dans le labyrinthe, il est aussitôt confronté à une double vérité : a) le labyrinthe (comme tout ce qui entoure la foire d'Ocean City et la fête du quatre juillet) n'est qu'un préliminaire à l'acte sexuel, et : b) en ce domaine, certains se débrouillent beaucoup mieux que lui et trouvent, ainsi, le chemin de la sortie — soit paradoxalement celui de la *pénétration* — sans difficulté. Mais il arrive aussi que l'on se perde dans le labyrinthe, que *la distance qui sépare le désir de chair et son accomplissement prenne des proportions euclidiennes*. Partant, il est plus que probable que

⁴ cf. Sous forme modifiée : Barth, 1988, p.34 (ma traduction).

⁵ cf. Barth, 2002, t.1, p. 642.

ceux qui se *perdent en route* y laissent aussi quelque chose de leur identité : dans l'annexe poussiéreuse du labyrinthe, Ambrose comprit qu'il n'avait pas été le sujet, ou héros, du folklore narratif de sa famille : tout au plus avait-il été un objet, une figure qu'elle s'appropriait pour se raconter des histoires. Sans cesse *parlé par les autres*, avant même de pouvoir se constituer sujet de *sa propre parole*, avait-il été autre chose qu'un simple fait de discours ? Au cours de ses années d'enfance, il était fréquent que sa présence ne soit rien moins qu'ignorée : que sa mère, par exemple, après une corvée de lessive, l'oubliait souvent dans le sous-sol de la maison des heures durant, ou que ses parents, Peter, et l'Oncle Karl, oublient de l'emmener avec eux quand ils allaient promener la voiture les dimanches de beau temps. Il aurait été, par la suite, le héros d'un roman inachevé, lequel aurait traité d'un « homme si retiré du cours de l'existence qu'il passait son temps dans une chambre au sommet d'une tour, à épier les affaires des hommes à l'aide [de] toutes les sortes de microscopes et de télescopes imaginables⁶ ». Mais le sort aurait voulu que cette histoire finisse dans un fond de tiroir après que son auteur, ayant cherché à régler ses comptes, grâce à un roman massif (*Giles Goat-Boy*), avec le « mythe du héros solitaire » théorisé par Joseph Campbell, n'y soit pas arrivé, et se soit retrouvé, selon son propre aveu, lui aussi dans un labyrinthe dont il tentait de s'échapper, en vain. Le recueil *Lost in the Funhouse* aurait été l'expression de ce désarroi où, cherchant à se purger une fois pour toutes de ce modèle en le *réduisant à ses plus absurdes composantes*, il n'aurait su y arriver qu'en s'en *laissant imprégner de nouveau* : une auto-insémination, dirait-il, là où il avait attendu un avortement⁷.

Aussi, et bien que *les données autobiographiques de son créateur n'aient pas à être prises en compte*, il semble *rien moins que normal* qu'Ambrose interroge la nature du dessein qu'il sert, pour peu qu'il y en ait un, et se demande si sa conception a été réellement *désirée* ou n'a été que le fruit d'un regrettable accident.

⁶ Morrell, 1976, p. 88. Je traduis.

⁷ John Barth, *Once Upon a Time : A Floating Opera*, New York : Little, Brown and Company, 1994, p. 118-119 (je traduis).

Ceci ne peut plus durer très longtemps; cela ne peut durer éternellement. Parmi les fins envisagées pour *mettre un terme à cette histoire*, représenter Ambrose mourant de faim dans les couloirs du labyrinthe constitue une issue plausible, une *ultime concession à la vraisemblance*. Ayant atteint une intersection dont les chemins partent dans tous les sens, peut-être se laissera-t-il périr sur place, faute de pouvoir arrêter son choix sur la direction à prendre? S'il découvrait la salle où se trouve la fournaise du labyrinthe, il devinerait facilement le moyen de faire exploser la baraque avec ses visiteurs, mais il ne le ferait pas. Sans doute existe-t-il quelque part dans le monde des gens capables de le voir comme un personnage emblématique; une figure dont les malheurs mêmes et les hésitations lui donnent tant de prix à leurs yeux — et *comme aux yeux de la civilisation occidentale*! Pourtant il ne sera jamais *quelqu'un*; il sera toujours Ambrose-coincé-dans-le-labyrinthe : architecte incertain, personnage flou, confondu par et dans le palais de miroirs de ses propres fantasmes, maudissant le décret qui l'a voulu figure de héros victime et indécise... Et cependant douée, sensible ; car son nom entier est Ambrose MENSCH, et MENSCH, dans la langue de ses ancêtres, veut dire HOMME : il est donc l'HOMME et il est donc potentiellement n'importe quel HOMME et pourtant il n'est personne, un sujet inabouti, un personnage sans qualités, un avorton de l'épuisement bien plus que son observateur lucide. Sans talent d'exception, sans destin particulier, conscient de ses possibilités irréalisées et de la difficulté même de les réaliser, livré aux tourments du désir et du génie sans génie ni désir, il est *l'incarnation du malheur de l'artiste* : venir trop tard, ne plus pouvoir que s'agiter, mimer les gestes de la création, sentir la mélancolie, être rongé de doute, sans être sauvé par quelque création que ce soit.

Il regrette d'être entré dans le labyrinthe, mais il y est. Il voudrait ne pas regretter d'y être entré mais il le regrette. Il regrette de ne pouvoir faire autrement que regretter d'y être entré et regrette de le regretter, et caetera. Alors il pense qu'il va construire des labyrinthes lui aussi, des labyrinthes qu'il manœvrera en secret, quand bien même ça serait lui qui serait « manœuvré » par le labyrinthe au bout du compte. Faute de respecter la structure dramatique et la résolution du triangle de Freitag (Barth, 1988, p. 95), la nouvelle de John Barth

abandonne Ambrose au seuil d'une décision, celle de fabriquer des labyrinthes à son tour, mais rien ne dit que ce désir n'est pas aussi vain que celui de *tout détruire* : beaucoup y pensent, peu passent à l'acte. Il a parfois l'impression que quelqu'un l'écoute, mais ce n'est pas vraiment la présence d'une personne; plutôt de quelque chose qui serait là, intangible dans la poussière. La vie des moisissures se dit-il pourquoi pas, des moisissures développant une forme évoluée d'intelligence à la longue, à force de flotter dans l'air poisseux du *funhouse*. C'est tout de même étonnant, il n'avait pas pensé à ça, *y a quand même de la vie dans les épaves* se dit-il finalement, sans savoir à quoi, de lui, du labyrinthe, ou de ce qui est en train de lui arriver à ce moment précis, cette idée correspond le mieux. Mais *l'épuisement de certaines formes esthétiques n'est pas cause à désespérer*; il y a une différence entre le constat d'une impasse et l'utilisation de celle-ci, bla, bla bla...

Toujours coincé dans le palace de son autodénigrement, Ambrose n'accèdera pas à la transfiguration, ou *apothéose du Héros*, attendus dans les formes mythiques et les contes. Y a-t-il quelque chose qui pourrait s'y substituer? Il s'est perdu quelque part dans le cours d'une épreuve qui n'en est pas vraiment une et, bien qu'il doute toujours de la réalité des choses comme de son expérience, n'atteindra jamais cet état de conscience apportant *la révélation suprême qu'il est un personnage de fiction* (cf. : « [avec] soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver » (Borges, 1983, p. 59), etc.). Ce qui, *paradoxalement*, fait bel et bien de lui *une figure non dépourvue d'importance pour son époque*, et même pour les temps futurs! L'épiphanie pourrait se dérouler comme suit : Ambrose arriverait à la réalisation cruciale qu'il n'est pas tant un *créateur en germe* qu'une *création dans le plein sens du terme*, entièrement formée, dans la matière de doutes et ses lubies, dans le pressentiment (justifié ou non) de l'appel de son génie, *et toutes les indéterminations de son caractère*, et les assumerait aussitôt comme *les signes les plus forts de son destin*. Le tout en un final aussi émouvant que possible compte tenu des circonstances (narration disjointe, éclatement formel, métalepses, etc.). Alors Ambrose replongerait dans ses doutes avec une ardeur recouvrée, et doutant, et doutant, et redoublant de doutes et de ressassements de toutes sortes, avec le *zèle surprenant* d'un paragon du doute épistémologique et de la ratiocination, désormais fort d'être le meilleur de sa catégorie, *ce qu'il est peut-être déjà*, pour autant qu'il l'ignore.

Selon un éditeur de Borges, il est possible que l'écrivain ne puisse jamais aspirer à la nouveauté, que tous les écrivains ne puissent être autre chose que les traducteurs et les commentateurs de l'esprit d'archétypes qui leur préexistent⁸. Et pourtant, ce qui distingue les grands génies, n'est-ce pas la *généralisation de la création*? « Ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la Conscience du genre humain des personnages nouveaux », raconte Gustave Flaubert dans sa correspondance à Louise Colet : « [est]-ce qu'on ne croit pas à l'existence de Don Quichotte comme à celle de César? » (1973, t.II, p. 164).

Or il apparaît encore que *même l'impossibilité de la création* se résume en un type qui se commente et s'explore ; ainsi, du *thème implicite que serait la difficulté, et peut-être même l'inutilité, d'écrire des œuvres littéraires originales* émane la figure de « Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte », telle que conçue par Borges, laquelle ne pose, *elle non plus*, aucun ultimatum ni aucune fin à la poussée artistique qui ne puisse *à son tour être dépassée* — et c'est ici qu'intervient par exemple la figure de Wyatt Gwyon, peintre-faussaire et *rejeton direct de Pierre Ménard*, qui dans *The Recognitions* de William Gaddis (1955), se fait une mission sacrée de « recomposer » des tableaux de Van Der Goes réputés perdus, avec *une telle ferveur mystique* qu'il n'y a pas à douter que ses contrefaçons *ne soient paradoxalement des chefs d'œuvre*.

Coincé à mi-chemin entre les conventions du roman de découverte adolescent et l'expression déconstruite et confuse d'une certaine crise du sujet, à la fois un *archétype* et *figure nouvelle*, variation personnifiée d'un certain doute épistémologique et des tourments d'une introspection excessive, Ambrose est promis à errer longtemps, et continuera de le faire, faute d'avoir été conçu autrement. Les choses ne sont jamais telles qu'elles paraissent, les gens ne sont pas tels qu'ils le prétendent : *il aurait peut-être fallu insister davantage sur*

⁸ cf. : « In the words of one of his editors [—non-identifié dans le texte - N.D.A.] : "For [Borges] no one has claim to originality in literature; all writers are more or less faithful amnuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archteypes." » (Barth, 1984, p. 73)

cet aspect de son histoire, mais bien des choses sont promises à nous échapper. Dans le cours tortueux du récit, il emprunte des chemins, des passages dérobés encore peu connus, qui *confondent à tout coup ses poursuivants les plus obstinés*. L'esprit croit s'emparer d'un être, et ne trouve devant lui que l'image reflétée de son propre désir ; une simple *émanation de l'esprit* quand il pensait toucher quelque chose. Qui ne pourrait se perdre dans le palais des miroirs? Sans doute Ambrose n'a-t-il plus aucun souhait qu'on le retrouve, *de crainte d'être privé d'une part essentielle de lui-même*. Aussi gardera-t-il toujours quelques longueurs d'avance, s'amusant depuis lors à s'extraire des impasses et autres culs de sacs où l'on croyait l'avoir enfin saisi, de sorte que, bredouilles et *confrontés à l'appel sysyphien qui nous invite à redoubler d'ardeur dans nos recherches*, nous ne puissions qu'en venir à l'évidence qu'aussi longtemps qu'il ne sera pas retrouvé, Ambrose aura toutes les chances d'être encore en vie, quelque part dans ce labyrinthe qui a autant été conçu pour qu'il se perde que pour qu'il puisse continuer de nous échapper, et dans lequel, à sa recherche, obstinément, nous nous perdons à notre tour.

FICTION II

LE PLUS GRAND CRIME DU DUC DE BLANGIS

ILS SONT, en tout : quatre libertins, quatre historiennes, quatre duègnes, huit fouteurs, plus un sérail de huit garçons et de huit jeunes filles (nombre d'entre eux issus des meilleures familles couveuses du terroir), plus le personnel de cuisine. Pour les enfants, un teint très pur, les plus jolis yeux, des physionomies variées, toutes parmi les plus intéressantes qui se puissent trouver. Pour les fouteurs, les vits les plus hardis et les plus gros ; des décharges éblouissantes. Pour les libertins, les esprits les plus corrompus, les plus mal tournés et les plus vils : une propension détestable à trouver les voluptés les plus piquantes dans la bassesse et le crime, n'hésitant pas à faire servir la cruauté dans leurs transports lubriques.

Depuis une soixantaine de jours, les historiennes racontent, les libertins débauchent, les fouteurs foutent, on corrige les enfants. Lorsqu'elles ont épuisé leur crédit, les épouses (on compte aussi quatre épouses) dorment sur les paillasons ou dans les écuries, attendant une fin brutale. On apprêtait tous les mets avec soin, y compris la merde et tout ce qui se concevait dans ce genre-là.

*

HUIT JANVIER. 35. Après l'ingurgitation matinale des étrons, la compagnie se rassemble au salon afin d'écouter les narrations de la Martaine, laquelle commence par la pratique d'un libertin qui aimait à se faire enculer par des chevaux. *La narration est interrompue par le Duc qui reproche aussitôt au financier de n'avoir pas prévu de garnir l'écurie du château de bêtes fouteuses qui eussent permis aux amis de satisfaire ce genre de passions.* Le financier proteste.

36. La Martaine poursuit en évoquant d'autres frasques du même libertin, lequel aurait aussi foutu une vache, fait engendrer, et foutu le monstre. *Outré, le duc de Blangis assomme la Martaine de son poing.* On demande des explications : Blangis répond ne pas goûter du

tout les affabulations de l'historienne. Que de mémoire de libertin, jamais il n'a vu une telle chose se produire, et que ce n'est pas faute d'avoir essayé. Le débat dévie sur les préférences de chacun sur ce qui, dans un récit, suscite les plus voluptueuses sensations :

37. Le financier a toujours aimé le rendu détaillé des faits, tels que : la longueur des vits, l'état de saleté des culs, la quantité d'étrons avalés, et autres choses du genre qui ont toujours su lui coûter du foutre.

38. L'évêque avoue préférer la psychologie, « cette estimable faculté d'un récit à pouvoir détailler les sensations morales qui secouent l'esprit libertin en proie à ses passions ». Il ajoute que les mots « potence », « roue » et « gibet » ont toujours éveillé quant à eux les accès de fureur du président (que l'entretien avait confié à Morphée entre-temps).

39. Le duc exige d'un récit qu'il se réduise à des crimes qu'il serait possible de commettre sitôt qu'il les aurait entendu raconter, comme garantie de la vraisemblance qu'il défend, mais l'évêque précise que la « vraisemblance » se réduit souvent au respect des bonnes mœurs et la défense des valeurs de l'« honnête homme », passions efféminées dont personne ici n'a cure.

Menacés d'être privés des récits pourtant nécessaires à l'imprégnation de la volupté dans leurs cœurs, les amis suspendent les orgies et tiennent conseil afin d'élaborer une solution qui suppléera à la mise hors service de l'historienne. Il est entendu que : 1) L'ÉVÊQUE concevra un outil pédagogique destiné à inculquer les principes du libertinage au personnel des séraills; 2) LE PRÉSIDENT tentera d'établir un système raisonné et graduel des passions et des vices, et que 3) LE DUC cherchera, de manière empirique, à découvrir et appliquer de nouvelles passions.

NEUF JANVIER. L'évêque présente aux amis un fruit de ses cogitations nocturnes.

TESTE TES CONNAISSANCES LIBERTINES

Complète les énoncés suivants en insérant les mots de la liste ci-dessous dans les espaces appropriés. (Un même mot peut être employé plusieurs fois.)

Exemple : Rien n'encourage comme un premier crime impuni

bande — beauté — crime — décharge — dégoût — dégradation — efféminés — éteinte — fille — fraîche — fraîcheur — garçon — grandeur — ~~impuni~~ — irritation — jolie — laide — laideur — libertinage — lubricité — mal — meurtre — monotone — puante — sublime — sublimité — valeur — vertu — vice — vieille.

1. Si le _____ n'a pas le genre de délicatesse qu'on trouve dans la _____, n'est-il pas toujours plus _____, n'a-t-il pas sans cesse un caractère de _____ et de _____ qui l'emportera toujours sur les attraits _____ et _____ de la vertu?
2. Il n'y a pas de libertin un peu ancré dans le _____ qui ne sache combien le _____ a d'empire sur les sens et combien il détermine voluptueusement une _____.
3. Pour une _____, les _____ sont des véhicules toujours bien plus sûrs que les plus adorables _____.
4. D'ailleurs la _____ est la chose simple, la _____ est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple. La _____, la _____ ne frappent jamais qu'en sens simple, la _____, la _____ portent un coup bien plus ferme, la commotion est bien plus forte, l'agitation plus vive; il ne faut donc point s'étonner que tout plein de gens préfèrent pour leur jouissance une femme _____, _____ et même _____ à une fille _____ et _____, que nous ne devons s'étonner d'un homme qui préfère pour ses promenades le sol aride et raboteux des montagnes aux sentiers monotones des plaines.
5. L'objet qui foncièrement n'a de _____ que celle que notre _____ lui prête, se montre absolument tel qu'il est quand la lubricité est _____. Plus l'_____ a été violente, plus l'objet se dépare quand cette _____ ne le soutient plus, et ce _____ que nous éprouvons alors n'est que le sentiment d'une âme rassasiée à qui le bonheur déplaît parce qu'il vient de la fatiguer.
6. Ce n'est pas l'objet du _____ qui nous anime, mais l'idée du ____; en conséquence, c'est pour ce _____ seul qu'on _____ et non pas pour l'objet, en telle sorte que si cet objet était dénué de la possibilité de nous faire faire le _____ nous ne banderions plus pour lui.

La pieuse Adélaïde, s'étant trouvée à écouter aux portes au cours de la démonstration, est emmenée par une duègne auprès des scélérats, qui l'invitent à remplir le questionnaire sous la menace de cruelles représailles. Celle-ci les supplie d'emblée, invoquant Dieu, la providence, et le salut de leur âme à tous, de relâcher tout le monde et d'abandonner leur projet. Elle est aussitôt emmenée au cachot du donjon, où le Président passe la meilleure partie du jour à l'assassiner de diverses façons.

Jumelé cette nuit-là à la petite Michette, le duc se livre toute la nuit, sans signe de lassitude et sans goût pour quelque passion plus extraordinaire, à l'exercice de l'enconnage et de l'entretien galant.

DIX JANVIER. En conseil, le financier fait part des difficultés qu'il a rencontrées à tenter d'établir un *Système raisonné de gradation des plaisirs et des vices*.

40. Ayant souhaité reprendre là où s'interrompaient les narrations de la Martaine, le Financier s'avoue incapable de fixer, en outre : la sodomie de vieux, l'enconnage de cadavres, le foutage de diverses créatures appartenant au royaume animal (en évitant les variantes qui auraient davantage leur place chez Ovide que parmi nos libertins), ainsi que diverses formes de turpitude psychologique, en un ordre pouvant *incontestablement* alimenter chez l'auditeur une croissance en fureur lubrique;

41. Le financier ajoute avoir éprouvé les mêmes difficultés dans la disposition des variantes internes à chacune des passions, telles que : la posture du héros en sujet actif et/ou passif, la mise à contribution de victimes débauchées et/ou innocentes; la combinaison de plusieurs passions en une seule et l'ajout en celles-ci d'éléments sacrilèges appartenant au domaine religieux;

42. En vertu de quoi, le financier se dit forcé de conclure que bien qu'il ait été entendu que l'entreprise criminelle de nos libertins devait culminer dans la torture, la mutilation et le meurtre, la gradation des cérémonies préalables aux dernières restait préoccupante;

43. ...Et que de toute façon, la faculté d'un sujet à s'abandonner aux écarts et aux vices dont la nature lui avait conféré les goûts n'impliquait pas qu'il détienne les aptitudes nécessaires à les détailler en y plaçant l'intérêt d'un récit, pas plus qu'il n'était donné à pareil sujet de savoir comment les organiser sans encourir le risque d'un certain désordre arbitraire.

Les libertins sollicitent les lumières et les facultés d'analyse de l'historienne Desgranges pour éclaircir la situation, mais celle-ci, par solidarité pour la Martaine, refuse de la remplacer. Se souvenant comment les supplications malheureuses d'Adélaïde (dont le Président œuvrait encore à dévorer la dépouille dans la cave du donjon) prouvaient combien les membres des sérails avaient encore l'esprit mal tourné par la religion, l'évêque propose de tenir, pour le bien de tous, quelques leçons théologiques particulières, lesquelles verront à déraciner certains préjugés concernant la nature du Créateur. La proposition est adoptée avant la levée du conseil.

ONZE JANVIER. Devant l'assemblée des sérails, des fouteurs, des duègnes et des trois historiennes restantes, l'Évêque entame son exposé en imposant un moment de silence en mémoire de la destruction de Sodome, « cité si fermement ancrée dans le vice et le crime qu'il fallut y faire pleuvoir le soufre et le feu pour la détruire ». Il mentionne aussitôt l'inutile vanité de l'entreprise, qui aurait lamentablement failli à enrayer le goût du vice dans le cœur des hommes.

40. Il raconte ensuite comment les filles de Lot entreprirent de se faire foutre par leur père en le faisant boire.

41. Il raconte comment Josué fit assassiner tous les habitants de Jéricho à l'exception d'une putain (laquelle, ajoute-t-il, était sans doute la seule citoyenne de cette ville à avoir su se rendre utile à la société).

42. Il raconte comment l'Éternel veilla délibérément à « endurcir le cœur de Pharaon » de manière à ce qu'il reste sourd aux revendications de Moïse, pour qu'aucun des châtiments cruels qu'il concevait faire éclater parmi les Égyptiens ne leur soit épargné.

43. Il raconte comment un certain lévite débita sa fiancée en douze morceaux après l'avoir livrée en pâture aux hommes de Guivéa, lesquels avaient encerclé la maison de son hôte et qui, de colère — puisqu'ils étaient pédérastes et auraient préféré jouir du lévite, avec tout ce qu'on risque à refroidir la tête d'un libertin quand il n'attend qu'un cul pour sa décharge et auquel on vient présenter imbécilement un con —, avaient abusé d'elle avant de la laisser pour morte à l'aube.

44. Il raconte ensuite comment le lévite envoya ces morceaux débités aux douze tribus d'Israel afin qu'elles ostracisent le clan de Benjamin, et comment le peuple d'Israel, afin que la tribu de Benjamin soit néanmoins pourvue en femmes, massacra les habitants de Yavesh-de-Galaad à l'exception de 400 vierges et séquestra toutes les filles de la ville de Silo pour les lui offrir.

L'évêque compte réserver pour le lendemain le récit du déluge, des dix plaies d'Égypte, ainsi qu'une fameuse analyse des rapports d'Ezéchiel avec la prostitution, mais ses récits sont mal reçus, jugés pauvres en détails graphiques par le Financier et, selon le Duc, hors de portée pour l'action d'une poignée de libertins comme eux. Le duc n'exprime pas moins, au terme des narrations, que jamais il n'avait entendu raconter des crimes aussi proches de ceux qu'il avait l'habitude de concevoir : amples, épiques, sans rivaux exceptés la foudre et les déluges, avant que d'ajouter que si le Créateur avait bel et bien fait ce que n'importe quel libertin devait se contenter de rêver, il était sans doute inutile de continuer, *à simplement concevoir comment envoyer sous la terre une poignée d'innocentes créatures, sans qu'il n'y ait personne parmi nous pour ensuite faire valoir nos signes parmi les hommes*. La cour se retire dans un certain trouble.

DOUZE JANVIER. Lorsqu'il s'agit, dans le langage, d'évoquer l'attrait de quelque figure présentant un assemblage de grâce et de perfections, il est fréquent que nos pinceaux deviennent monotones : les adjectifs ternissent et se répètent, tandis que le tableau de la laideur entraîne de frappantes associations. Mais lorsqu'on se plaît à goûter toutes les voluptés, il peut se produire des révolutions dans le goût, faisant qu'à force d'avoir trop

longtemps cultivé l'abomination, celle-ci vient à perdre son lustre, tandis que la nature nous ramène à des plaisirs plus délicats.

Le Duc présente à l'assemblée une liste d'expressions courantes.

La plus belle peau	Un vieux cul raboteux, copieux comme un
L'embonpoint le plus intéressant	placard de merde
Une figure des plus agréables	Un cadavre anticipé
Les yeux les plus brillants	Des appâts sales, dégoûtants et flétris
Une peau très fraîche et très jolie	Des hémorroïdes grosses comme le poing
La figure la plus charmante	Une gueule puante
Une tête bien faite	Une ivrognesse bourgeonnée, jureuse et
Le fessier le plus rond et le plus dodu	harengère
	Des rots à faire tourner un moulin

45. S'il est entendu, avance le Duc, que de ces deux listes, celle de droite est d'ordinaire la plus propice à irriter les sens, qu'advierait-il de la préférence des imaginations ardentes pour la chose extraordinaire si le langage de la beauté s'enrichissait d'expressions complexes? *Un malaise s'empare de l'Évêque.*

46. Tenant Michette à ses côtés, le Duc avance que la complexion du visage d'une jeune fille que l'orgasme submerge est une vision qui, en plus de nécessiter l'exercice d'une science consommée, se révèle aussi atteindre, en grâce, en grandeur et en sublimité, le sommet du crime.

47. Le duc embrasse Michette à pleine bouche et lui propose séance tenante de l'épouser; l'évêque vomit et qualifie la scène de « répugnante ».

48. Le financier manifeste un certain intérêt pour les propositions du Duc, précisant que, bien que toute sa vie il se soit toujours senti un homme libre et ferme de par son goût du crime et de l'infamie, les événements des derniers jours ne l'ont pas fait sentir plus heureux qu'un homme envoyé aux fers par une lettre de cachet.

49. L'évêque tente de ramener le Duc et le Financier « à l'ordre », mais le Duc maintient la fermeté de ses positions, ajoute qu'il n'a contre lui que des lois, mais qu'il les brave, et

qu'en un lieu où le crime fait figure de loi absolue, il est fort naturel que la vertu devienne le seul crime conséquent.

Le conseil se retire dans une indescriptible agitation.

LE TREIZE. Pour toute la répugnance qu'il avoue ressentir envers l'autorité, le révolutionnaire n'est pas moins un disciple de l'ordre, pressé d'établir des traités et de voter des lois. Sans cette discipline de l'esprit, la conception des plus redoutables crimes ne jouirait pas des réalisations de la volonté dans son effort à franchir les limites du concevable. Lorsque la nature nous dote d'une imagination qui excède les moyens mis à sa portée pour exécuter ses desseins, l'humilité commande que soient méthodiquement épuisées les passions que la nature a déposées en elle, afin qu'il en jaillisse la conception de crimes plus infamants encore.

L'Évêque communique aux amis une vision qu'il a eue.

50. Il a conçu qu'un jour, par l'effet de quelque procédé mécanique qu'il ignore, des libertins comme lui pourraient capter l'image en mouvement des plus furieuses actions criminelles, de sorte que lorsque dans un château isolé, un libertin se plairait d'écarteler dans les supplices les membres de quelque tendre enfant, ledit procédé rendrait possible à quiconque le voudrait d'observer en détail et aussi souvent qu'il le souhaite l'affreux tableau de ce crime délicieux.

51. Il a aussi conçu que, dès ce jour, il n'y aurait plus de crime qu'ils ne pourraient commettre dont l'effet perpétuel n'agirait pas, même quand ils n'agiraient plus.

52. Les pères en disgrâce de leurs femmes collectionneraient ces images pour l'usage de leurs plaisirs solitaires, les parents débauchés en partageraient les fruits avec leur progéniture, d'autres y seraient poussés par la plus innocente curiosité, tant et si bien qu'au bout d'un temps très bref, chacun aurait en lui la science de savoir jouir du spectacle impuni du crime pour les seules voluptés qu'il procure — sans compter les révélations fondamentales qu'il apporte sur les droits de chacun à pouvoir disposer d'autrui.

53. Dès lors, le crime aurait atteint ce niveau de force *impersonnelle* et *agissante* qui, une fois lâchée de par le monde, se propagerait et croîtrait à grande vitesse, noyant l'humanité tel un déluge, aussi certain que le Créateur, s'étant promis de nous vouer à un destin funeste, se contenta de se retirer des affaires des hommes.

Voici les dernières paroles de l'Évêque. *J'ai toujours agi dans le crime comme si mes crimes pouvaient devenir la matière de quelque grand récit. Cette pensée m'a plus d'une fois retenu de déroger. Foutre, a-t-on jamais entendu parler d'un libertin qui déroge? Non, car chacun devrait savoir qu'il faut agir dans le secret avec la même vigueur et la même détermination que si nous agissions devant le regard de la foule, médusée d'apprendre qu'il puisse exister, sur la terre, des hommes authentiquement et incontestablement pareils à des ogres, aussi peu vraisemblable que cela semble.*

Cela dit, l'Évêque se rend à la cave du donjon pour y être dévoré par le Président qui, dans l'obscurité, ne le reconnaît pas.

QUATORZE JANVIER. Le sérail des victimes, les duègnes, les fouteurs, les historiennes, les épouses et une partie du personnel de cuisine reçoivent leur congé dans l'allégresse et vont s'éparpiller loin du château, confiant étourdiment leur sort à la nature cruelle. Il est raisonnable de croire que la traversée d'une forêt dense et sèche, aussi pauvre en aliments comestibles qu'infestée de loups que la faim rend d'autant plus féroces, en expédiera plus d'un vers le domaine de l'Éternel. Ailleurs, la faim, la soif et le froid en incitera certains à ressortir au cannibalisme pour survivre, sans compter que dans ce pays du bout du monde, il n'est pas rare que l'on trouve des châteaux, des couvents ou des prisons isolés où d'infâmes scélérats, tout comme nos amis, n'attendent que l'arrivée de fraîches et jeunes victimes pour exercer sur elles les plus abominables passions. Ainsi l'on veillera, pour leurs tourments, à varier les périls et les épreuves jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Pendant ce temps, le Duc, le Financier et Michette (dont l'enchanteur embonpoint ravit l'ardeur de nos deux suppôts de Gomorrhe), attendent dans le faste de soupers copieusement arrosés les convois du retour, lesquels sont prévus pour la fin février. Ils y devisent sur l'exaltation des sens comme moyen le plus sûr d'accéder au savoir, de l'importance de cultiver pour soi-même de nouveaux agréments, interrogent avec perplexité la dernière vision de l'évêque, et se perdent dans la nuit de ce dont notre histoire ne saurait rendre compte. Tant en teneur qu'en variété, en effet, les idées sont pareilles à des culs : aussi bien qu'on les examine, qu'on les manie ou les pénètre, qu'on s'agrémente à n'en socratiser qu'une seule ou au contraire plusieurs, elles ne demeurent que chairs massées autour d'un trou énigmatique, et quelle que soit la vigueur de ce qu'on y injecte ou la consistance de ce qui en sort, aucune n'est retenue par l'esprit bien longtemps. Mais pour autant qu'on se plaise à varier les menus selon les principes du libertinage, l'essentiel, en ce bref éclair d'existence qui nous arrache du néant pour nous jeter dans l'oubli, n'est-il pas encore de savoir répandre son foutre avec philosophie?

FICTION III

ÉDOUARD EN CINQ FEMMES

Édouard s'est toujours moqué des hommes incapables de dissimuler les manifestations de leur désir : tête qui se retourne au passage des poitrines abondantes, regard que pétrifie la démarche des jambes, bouches qui sifflent aux rondeurs et aux courbes, etc. Fort d'avoir observé ces comportements, Édouard pense que c'est en y cédant ou en y résistant que l'on mesure l'écart qui sépare le désir des enfants de celui des vrais hommes. En effet, alors que les appâts du corps conditionnent le désir des premiers, les seconds, eux, cherchent l'invisible derrière la surface de l'image et le sujet sous les apparences. Ils préfèrent l'expression du regard à la couleur des yeux, l'agencement des gestes aux proportions des courbes, l'inflexion de la voix au volume des lèvres. Et c'est ainsi qu'Édouard, qui aime à se compter parmi les vrais hommes, se prémunit de l'attraction causée par des appâts conçus pour capturer les instincts animaux du mammifère humain.

Pourtant, je crois qu'Édouard aurait tort de penser que son indifférence aux aspects les plus spectaculaires de la parade amoureuse met son désir à l'abri des codes. Il se pourrait au contraire que son désir réponde aussi à un subtil assemblage de propriétés et de situations dont il n'a pas encore percé les lois et qui, par conséquent, le possèdent d'autant plus. Voici, par exemple, une femme... Elle se tient debout dans l'appartement d'Édouard, un peu désœuvrée, un peu désinvolte, elle a l'air de se demander quoi faire. Elle pourrait être de beauté moyenne ou exceptionnelle, jeune ou mûre; ses yeux pourraient être verts, bruns, noirs ou bleus, sa voix douce, forte ou coupante; elle pourrait avoir des formes admirablement fermes ou déborder comme un camembert sous le soleil de juillet. Peu importe, la voici qui observe les alentours sans hâte, étudiant le décor comme pour en retenir l'image une fois pour toutes. Édouard sait ce que cela veut dire; il sait qu'elle s'apprête à retrouver, altière, et désormais sans lui, la voie de son propre destin, en ce moment qui les découvre aussi seuls qu'aux jours d'avant leur rencontre. Sans doute suffirait-il de quelques mots pour contrer l'inévitable, mais l'idée ne lui traverse même pas l'esprit : il est bien trop absorbé par l'allure

fière de cette femme pour ne pas se laisser subjugué par la contemplation de la cambrure décidée et du regard de cet être replié sur ses songes, dans la tranquille éternité de l'entretien qu'il adresse à l'oubli. Ravi, Édouard voudrait graver en sa mémoire les contours du moment avec la précision d'une aiguille de tatouage. Car c'est ainsi qu'il se souviendra d'elle lorsque, replongé dans la vase de ses heures solitaires, il cédera au loisir de méditer l'énigme de ce nouvel amour brisé, quitte à buter encore sur ce mystère étrange, qui a voulu qu'à ses yeux, ses yeux seuls, rien n'ait pu surpasser, en beauté et en grâce, le profil d'une femme qui vous quitte.

Eva et le corps

Sitôt qu'il fréquenta Eva, Édouard comprit qu'il possédait au moins deux corps érotiques. S'il connaissait déjà le premier par cet ensemble de réactions qu'il savait partager avec tous les hommes, ce n'est que par Eva qu'il avait découvert l'existence du second, corps inconnu que ses doigts éveillaient. Aussi un jour — c'était après qu'ils aient épuisé leur après-midi à faire l'amour —, Édouard félicita Eva en rapportant qu'elle connaissait son corps mieux que lui-même. Il pensait ainsi lui faire un grand compliment, mais Eva n'exprima ni étonnement, ni surprise, ni contentement particulier : elle se contenta simplement de répondre qu'elle avait connu beaucoup d'hommes dans sa vie, et que, pour qu'Édouard connaisse son propre corps comme elle pouvait le connaître, il lui faudrait en faire autant, et « changer de camp » pour ainsi dire. Édouard fut contrarié : de son côté, ce n'était pas ainsi qu'il procédait. Il préférait de loin oublier toutes les femmes qu'il avait connues en présence d'une nouvelle, n'aimant pas que ses souvenirs se mêlent aux abandons du présent. Cela ne lui permettait-il pas d'aborder ses « conquêtes » avec une virginité qui, si elle n'était pas de corps, habitait son esprit ? Eva lui rit au visage. Mais non, dit-elle. Le contact d'une femme qu'on ne connaît pas sollicite forcément des manœuvres et des gestes venus d'ailleurs, d'une expérience acquise auprès des précédentes. Embêté, Édouard protesta faiblement.

Comment fait-on pour continuer, quand on se prend à réfléchir, à la suite d'un tel entretien, à ceux qui sont passés par là ? Vous vous croyez intégré de force à une étrange communauté d'êtres invisibles, uniquement liés par les ravissements secrets que leur a

prodigués votre amie. Puis vous découvrez un jour sur son plancher un gros caleçon d'homme, une chose usée aux bandes élastiques distendues, qui vous semble si grande qu'elle pourrait contenir votre corps, voire une peuplade entière, en une seule de ses jambes. Et vous passez un temps considérable à étudier sa forme contractile, perdu dans vos pensées et la tenant du bout des doigts comme un animal mort. Puis, saisi de dégoût, vous la jetez au loin, et vous déguerpissez.

Vous voilà donc revenu à ce corps d'habitudes aux réactions familières, en renonçant au doigté fabuleux d'Eva. Vous tentez d'oublier ces corps latents au fil de conquêtes fugitives, mais c'est trop tard. Le souvenir des sensations s'estompe peut-être avec le temps, mais pas cette impression tenace de n'être plus qu'un personnage dont la banalité, le déjà-vu, gangrènent désormais l'érotisme. Et c'est à trente-cinq ans qu'Édouard comprit qu'en délaissant Eva, il s'était aussi exilé, sans doute à tout jamais, du royaume des premières fois.

Suzanne et le temps

Pour Édouard, tout souper en tête-à-tête avec Suzanne rappelle ces rituels que l'on observe sans plus savoir vraiment quel objet, quelle idée ou quel noble sentiment il s'agit de célébrer. À ce rayon, Suzanne évoquerait sans hésiter les années nombreuses d'une solide amitié, mais Édouard, quant à lui, ne saurait quoi répondre. Il faut dire que lors de leur souper mensuel son esprit a tout le loisir de vagabonder: à peine quelques remarques suffisent à relancer le discours de Suzanne et entretenir l'illusion d'une discussion des plus animées. Il observe la petite horloge à coucou sur le mur du salon, qui marque toujours le passage des heures parmi les dizaines de photos de voyage, les étagères encombrées de babioles touristiques, le fouillis d'affiches dessinées (minois blonds d'enfants barbouillés de chocolat délectable, processions villageoises, calendriers périmés, icônes du sacré cœur...) qui, eux, semblent vouloir retenir le temps dans leur filet, et surtout rappeler que, chez Suzanne, la vraie vie est toujours ailleurs que dans ce mausolée de souvenirs où elle s'enfonce dans des habitudes casanières sitôt qu'elle n'est plus au large à cumuler de mythiques aventures.

Comme les choses semblaient différentes à l'époque de leur âge lyrique, quand Suzanne prêtait une oreille gracieuse aux déclamations d'Édouard, qui sublimait les intenses tourments de son impossible amour pour elle! Mais le temps a passé, et tandis qu'il l'observe enrober de papier cellophane les restes de son repas pour, dit-elle, « se consacrer entièrement au dessert », Édouard pense méchamment que l'ancienne égérie de ses vers de mirliton n'est plus bonne qu'à inspirer de mauvaises plaisanteries sur le péché de la gourmandise et les effets désastreux que les lois de la gravité réservent aux femmes dotées d'un certain âge et d'une forte poitrine.

À l'heure de la digestion, le silence retombe et Suzanne se blottit contre Édouard sur le canapé gris. Le corps est là, doux et chaud; et dans cet abandon de gros félin repu, les deux amis retrouvent alors le terrain maladroît de leur adolescence, avec leurs angoisses vassaliques et leurs gestes paralysés. Cela ne dure jamais : un cri éraillé du coucou mécanique, mettant un terme à la comédie, ramène inévitablement Suzanne au présent, et la voilà qui se relève, prétextant quelque matinal rendez-vous qui l'appelle illico au lit.

Suzanne ne s'abandonne jamais quand elle a tout son temps devant elle. Cela fait partie du code. Comme il fait partie du code qu'Édouard, étourdi, aille ensuite marcher dans la nuit comme un homme ivre, persuadé maintenant qu'il reviendra supporter les heures creuses d'un repas avec Suzanne dans l'espoir de la voir revenir à ces abandons de minuit qui lui font retrouver les éclats fugitifs de la femme que les contingences du présent n'ont pas encore effacée.

On ne tombe pas amoureux de Suzanne en tout temps et à toute heure. Mais d'une Suzanne qui s'abandonne à vous, fugitivement, dans ces heures suspendues qui vous font retrouver l'innocence maladroite d'un désir à l'état naissant : point encore nommé, à peine reconnu, trop timide pour songer à se satisfaire. Et cela semble assez pour que, face à ces instants d'adolescence retrouvée, vous vous disiez que ces étranges moments valent peut-être, encore, l'attente d'une vie entière.

Fernande et les lieux.

Fernande a toujours cherché à afficher un comportement adéquat aux situations variées auxquelles peut s'exposer un couple. Fernande fait montre d'enthousiasme devant les vitrines des magasins, devient vibrante et romantique dans les restaurants éclairés aux chandelles, aime se lancer dans d'exténuantes expéditions de plein air, trépigne et hurle au cours des concerts, et tient tête à n'importe qui dans les bars, et cela sans compter les paroles encourageantes et les cris compétents qu'elle prodigue au lit.

Mais *qui est-elle*? Ses aveux amoureux pourraient autant venir du fond de son cœur que des paroles surannées de quelque chanson sentimentale; ses baisers, venir de sa propre fougue que des leçons bien apprises dans les cinémas. Ainsi vous traversez aux côtés de Fernande un monde qui vous aspire dans un fatras de signes et de conduites qui n'ont été conçus ni par vous ni par elle. Voilà l'inverse du cauchemar où l'on se sent nu sur une scène sans savoir le texte : être en pleine réalité, à découvrir, à son corps défendant, que l'on récite un texte où l'on n'entend même plus l'écho de sa propre voix.

Vous la voyez bientôt succomber aux pleurs, vous supplier de ne point la quitter, disant qu'elle vous aime depuis toujours, et ses larmes, il vous semble les avoir déjà vues quelque part; ces sanglots, les avoir déjà entendus, et tout d'un coup, votre tête se vide, presque entièrement, à l'exception d'une chanson idiote qui, sans aucun rapport avec la scène, tourne en rond dans votre tête comme pour prouver que même maintenant, vos pensées ne sont pas à vous.

Puis, un jour, vous sortez dans la rue, où le printemps s'exhibe sans complexes, et vous revient la pensée que nul mieux qu'avec Fernande vous avez fait partie de ce tableau banal de couples enlacés parmi les arbres qui bourgeonnent, les traînées de neige fondue, le soleil qui tape et la course effrénée des écureuils en rut, et tout ce ressassement éculé de figures printanières et de jours qui s'allongent. Et vous vient alors le vague regret d'être à l'écart de cette euphorie orchestrée et banale du monde. Il faisait bon, après tout, d'avancer sur des rails parfaitement tracés, de se contenter de suivre le texte pour une fois —parce que c'était peut-être comme ça, au fond, qu'on était en parfaite osmose avec ce qui s'appelle, paradoxalement, le monde réel.

Ysa et les désirs

Ils allaient dans les restaurants huppés discuter sodomie en haussant le ton pour rire des mines scandalisées tout autour ; s'en allaient se baigner tout nus sous les fontaines des parcs municipaux aux petites heures de la nuit, se louaient des chambres d'hôtel pour clamer le tohu-bohu de leurs ébats sexuels contre les murs de crêpe avec une telle intensité que leurs voisins de chambre pouvaient croire à une corrida. Tout ça sans honte, parce qu'avec Ysa la vie se devait d'être un théâtre à chaque instant, et que ses enthousiasmes contagieux auraient su faire de n'importe qui un digne compagnon d'aventure. Il s'avérait qu'en ce temps-là c'était Édouard; elle l'avait entraîné dans ses lubies comme une figure de contre-emploi dans quelque comédie délurée pour adultes.

Sans doute, quantité d'hommes l'auraient trouvée moche, avec sa figure de patate, son haleine de whisky, son impudeur congénitale. Elle aurait fait une merveilleuse maquerelle, la tenancière du plus fabuleux des bordels ; attirant une clientèle égrillarde et un personnel de filles qui se seraient âprement disputé sa loyale protection. Hélas! Faute d'être née à une époque favorable, Ysa rattrapait ce mauvais coup du sort en faisant de sa vie l'épicentre d'un joyeux et constant désordre.

Mais pourquoi moi? demandait parfois Édouard. « —Tu sais, après tout je ne suis qu'un mffffpoggf... » —et elle l'embrassait avec fougue pour qu'il se taise encore : *Mon pauvre, si tu savais combien je pense peu de chose du « peu » que tu penses de toi-même! Moi, c'est ce que tu peux, toi, et ce dont tu peux te montrer capable qui m'intéresse, et que je désire et dont j'ai envie, bel homme, et rien d'autre.* À quoi sert-il de vivre si ce n'est pour prendre ses désirs pour des réalités? Car ce *sont* des réalités... Et qu'est-ce que la « réalité », sinon ce qu'il nous faut, avec force, plier selon les contours de nos rêves?

Alors souvent, la voix d'Ysa, dans la nuit ou le matin, parmi les draps souillés et l'odeur des anchois, lui demandait, insistante : *Raconte-moi ton fantasme...* Ils étaient allés loin, déjà, dans l'exploration des siens, à Ysa, mais que savait-elle des fantasmes d'Édouard? En quoi pouvait-elle se rendre utile? Édouard ne répondait rien, il était, souvent, déjà ivre, considérait

qu'il avait plus d'une fois dépassé dans les faits les limites de sa piètre imagination, mais Ysa insistait. Allez voyons! *Cherche! Qu'aimerais-tu que je te fasse?* Et Édouard, ne sachant que dire, répondit une fois qu'il mangerait bien un œuf à la coque, tiens; et que par ailleurs, il y avait des fantasmes qu'il valait mieux garder pour soi-même. Elle ria sur le coup, mais ses yeux étaient tristes et Édouard comprit qu'il avait franchi un seuil et que c'en était désormais fini de leurs amours paillardes.

La dernière fois qu'il entendit parler d'elle, elle se baladait au Mexique à bord d'une voiture qui était peut-être volée, accompagnée d'un « successeur » dont il préférait ne rien savoir. Pour les quelques semaines où il avait voyagé sur les épaules de cette géante, il n'avait jamais oublié que cette place était virtuellement ouverte à quiconque. Mais sitôt qu'il repense à elle, qu'il entend l'écho de sa voix lui demandant de lui confier un souhait, Édouard se saisit d'un doute, où qu'il soit et quoi qu'il fasse, qui le fait frissonner : *Serais-je en train de vivre sans désirs?*

Madeleine et les mots.

Tout au long de leur histoire —qui avait culminé par une cohabitation désastreuse — le regard de Madeleine cherchait à recouvrir d'un miel dégoulinant de bonté tout ce qui se présentait à lui. Éprise d'une sorte d'entreprise désespérée de sauvetage des choses et des êtres, elle s'obstinait à découvrir les coins les plus sombres et les mieux dissimulés de l'âme humaine, afin, espérait-elle, de leur accorder son pardon, preuve d'amour tangible et universel d'autant plus complet qu'il couvrirait les choses les mieux cachées qui soient. Comme, pour Édouard, ce « cahier des femmes », qu'elle dévorait de page en page sitôt qu'il s'absentait.

Aurait-elle voulu éprouver ses facultés pour la tolérance et le pardon comme jamais, l'échec de son entreprise se révéla à coup sûr égal à celui d'Édouard, en ce temps-là, à oublier les « héroïnes » de son passé. Chaque fois qu'il confrontait le regard chargé de reproches de Madeleine il en refaisait l'expérience, puisque celle-ci ne manquait jamais, avec tous les acharnements coriaces de la jalousie, de lui demander des comptes pour des paroles qu'il se rappelait à peine avoir écrites, et qu'elle venait à peine de finir de lire.

« —Je vais t'en dédier, un mot, et je vais même te le dire tout de suite : *pour différentes que soient les femmes, quand il s'agit de vous casser les couilles elles sont vraiment toutes pareilles!* », lui cria-t-il au cours d'une engueulade parmi d'autres tandis que, ici et là, des hommes se baladaient dans des impers tachés sous le couvert de la nuit, que des limousines aux vitres noires arpentaient des quartiers miteux en quête de chair juvénile, que des marchands abandonnaient leurs comptoirs maraîchers pour jeter des pierres sur une cible humaine, que des peuplades guerroyaient sans merci autour d'un hymen perforé, que des cultivateurs besogneux échangeaient leur fillette contre un mulet et que, dans l'hôtel huppé d'une métropole incertaine, la porte d'une suite diplomatique s'entr'ouvrait sur le néant comme le signe même de l'attente. « —HÂÂÂÂÂÂ! JE SAVAIS, JE *SAVAIS!* », brailla-t-elle de sa voix de cantatrice égorgée. « —JE *SAVAIS* QUE TU N'AVAIS PAS ARRÊTÉ DE PENSER À ELLES!!! »

Il réfléchit un moment, courut dans sa chambre, inspecta la « cachette » où le cahier aurait dû se trouver, ne l'y trouva pas ; gagna le bureau de Madeleine où il s'en empara, revint dans la cuisine pour qu'elle le voie bien déchirer l'objet en deux avant de le jeter par la fenêtre : geste qui n'eut pour résultat que de confier à leurs disputes futures le tour de reposer sur la mémoire phénoménale de Madeleine, qui se révéla capable de réciter mot pour mot des passages entiers du cahier disparu comme si elle les avait lus la veille.

Histoire de pouvoir l'oublier enfin il déguerpit et ne cessa de penser tous les jours à Madeleine pendant les deux années d'un silence imposé qu'elle ne rompit qu'une fois en sonnant à sa porte et que lui, trop surpris de la voir dans l'œilleton, ne lui répondit pas, préférant s'accrocher à sa poignée comme pour éviter que le plancher ne se dérobe entièrement sous son poids.

Il retrouva son cahier peu après sur le paillason, emballé dans une grande enveloppe jaune, ses deux moitiés soigneusement recollées, et en reparcourut les pages comme si elles avaient été écrites par un autre et où il s'étonna de ne reconnaître personne, et ne rencontra pas une seule fois le nom de Madeleine.

Les femmes écrites

Ils sirotent de la bière sur une terrasse en discutant tandis que son regard s'abîme dans la figure d'une jeune cliente assise seule à quelques mètres de lui et dont les traits le subjuguent aux limites du malaise. « —Et finalement, s'entend-il dire, on ne jouit pas tant d'une femme à cause de ses sept ou soixante-dix-sept merveilles qu'à cause de la question qu'elle vient poser à vos certitudes », dit-il.

« —Comment? » dit l'autre, tandis qu'il regarde encore. *Une figure belle à damner un peintre*, pense-t-il, *belle à se jeter par terre*, pense-t-il encore, examinant la sensualité des cheveux fins quoique retenus par un chignon sévère et ce profil à la fois *rond* et *anguleux* tel ce mariage improbable entre cette étonnante mâchoire carrée et les *deux globes cristallins et bleus de son regard* en l'occurrence plongés dans l'étude de quelque paperasse —et poursuit traçant des notes mentales thématiques par l'union des contraires comme cette croupe que ses pantalons gris et utilitaires n'empêchent pas d'exposer la rondeur invitante. Et il regarde encore non sans malaise puisque *ce n'est pas ainsi que désirent les hommes faits*, mais bon enfin il y a aussi l'appel de la nature —

« —Oh! Tu veux dire le désordre! », dit l'autre en signifiant qu'il a compris. « —Mais je vois un peu où ça mène, ces ruptures et tout ça : parce que c'est comme ça que les choses commencent, non? C'est pratique, une femme qui vous barre... Surtout au moment stratégique où on pense avoir *saisi* quelque chose... Ça permet d'inventer des récits, on se pose des questions à sa guise bien tranquille sans encourir le risque de les voir démenties par un geste imprévu... Mais je vais te dire... (il boit) il ne faut pas confondre les gens dont on parle avec ce qu'on en dit... »

Je te parie qu'elle a reçu une éducation sévère, pense Édouard. *Je te parie qu'elle est du genre à vous regarder tomber en miettes et à vous rendre fou l'air de ne pas y toucher*, pense-t-il encore en suivant le fin tracé des lèvres qui, pincées par la concentration, dupliquent la droiture rigide d'une posture qui *paradoxalement fait bomber les seins vers l'avant comme un muet appel au désir*. « —Et puis en fait tu m'excuses un moment? » « —Fais comme chez toi », dit Édouard. Alors il se lève en faisant racler sa chaise sur le sol délibérément, avant

d'ajouter : « —Après tout ce genre d'affaire devrait toujours s'écrire à quatre mains, non? », et il s'en va.

Selon toute vraisemblance, je me dirige vers les toilettes, suivi par les yeux de cette fille derrière moi qu'Édouard n'a pas cessé d'observer. Sans doute son regard, dans le mouvement de tête qui la fera revenir à ses feuilles, se posera-t-il brièvement sur lui pour lui adresser un sourire; peut-être même, voyant que je ne reviens pas (puisque, pour ainsi dire, je le laisse là en disparaissant derrière un écran de fumée), lui enverra-t-elle un second coup d'œil, puis un autre. Bien! Cela devrait suffire pour instaurer les bases d'une *situation initiale* possible — un possible commencement de début. J'ose seulement espérer, pour cette fois, qu'Édouard ne se racontera pas d'histoire.

FICTION IV

UN SEMESTRE AU CONSERVATOIRE

PRIME KNUCKLE, NOTRE HÔTESSE, apparut le premier matin dans un kimono fait de matière plastique simulant le cuir synthétique. Rien n'est à prendre au premier degré. « —Tout est de Taïwan, sauf la ceinture, qui vient de l'Inde », confesse-t-elle à nos âmes ébahies. « —Très efficace », dis-je, en touchant la merveille. « — J'aime bien, aussi, les choses fonctionnelles. Voyez » : je relevai légèrement mon chandail pour montrer les ornements délicates de la bande élastique de mes *boxer shorts*. L'ambiance était à la fête. « —Très fonctionnel en effet », dit notre aimable guide. « —Maintenant je crois que nous sommes prêts? »

Tous les « nouveaux » s'étaient regroupés sur le campus central. Des seniors procédaient diligemment aux opérations. Quand tout le monde fut placé dans son sac et qu'on eut vérifié deux fois la solidité des nœuds, on ouvrit les canons à eau. Je m'en souviendrai toujours. Obscurité, puis puissance et froideur du jet; le corps qui roule à toute vitesse et la grâce du coup de gong quand il frappe le mur du pavillon nord... En émergeant enfin dans la lumière et les vivats, on sait qu'on a vaincu la peur et que plus rien ne sera comme avant.

1

TOUT LE MONDE ICI DÉSIRE PRIME KNUCKLE, étudiante-recruteuse attitrée du conservatoire. Quand Prime Knuckle explique ou montre quelque chose du doigt, ce quelque chose devient très désirable aussi, et tous les programmes et tous les départements du conservatoire en profitent. Elle ne voulait pas y travailler, mais ils ont insisté. Elle est assez timide en temps normal. Habillée discrètement et tout. Toujours à s'asseoir seule, les yeux rivés sur ses cahiers, dans l'agitation du *Café Samsa*, dans la musique tonitruante du *Grand*

Wazoo, ou le silence tranquille des galeries. Elle dit préférer les galeries, qui lui donnent de jolies choses à regarder quand ses yeux se fatiguent des cahiers.

Prime Knuckle, Loïc Kantelmann et moi sommes devenus amis en assistant par hasard à la générale d'une adaptation de *Phèdre* par la troupe du conservatoire qui avait, en collaboration avec certains étudiants du *Séminaire de la destruction des formes I*, transposé le classique de Racine dans un décor trash post-industriel. Ils mimaient la fellation merveilleusement.

« —En fait ils pensent à la réécriture de la *Princesse de Clèves* dans *Le bal du comte d'Orgel* de Radiguet », dit une voix à côté de moi. C'était Loïc. « —Je vois déjà les critiques s'escrimer à saisir le troisième degré vendredi prochain. » « —Loïc, tais-toi », dit Prime. Loïc devait être le seul étudiant à qui le regard de Prime n'augmentait pas la beauté des choses sur lesquelles il se posait. J'imagine qu'elle le fréquentait pour ça.

Le *Brewin' Consortium* donnait un concert ce soir-là au *Grand Wazoo*... Une odeur de mozzarella fondu et de pepperoni épaississait encore l'atmosphère, due à une partie privée de « Pizza Twister » disputée récemment entre une équipe de hauts fonctionnaires du conservatoire et des bonzes de l'Institut des Arts Économiques, situé en face. Le *Wazoo* avait fermé ses portes au public. L'étudiante qui nous servait avait travaillé ce soir-là et nous dit que c'était quelque chose à voir, mais qu'elle était tenue au secret. Des liens nouveaux et occultes s'établissaient entre les gestionnaires des deux institutions qui s'étaient autrefois proclamées ennemies jurées l'une de l'autre.

Le groupe sur la scène du *Wazoo* jouait les oreilles bouchées. Loïc détestait ça, disant qu'on n'entendait jamais jouer une gamme dans les couloirs de l'école de musique. « — Ils veulent tous jouer *free* et *avant-garde*, et ne feraient même pas la différence entre Brubeck et Thelonious Monk. » La musique cessa brièvement. Le saxophoniste s'approcha du micro. « — Loïc Kantelmann. Vieil ennemi! Je vois que nous nous retrouvons. » « — C'est ça, dit Loïc. *Fuck you!* » Le groupe entama ensuite l'une des plus déchirantes ballades mélodiques qu'il m'ait été donné d'entendre. Loïc se leva et me laissa seul avec Prime, qui fixait la scène de ses deux beaux grands yeux. La désirabilité des musiciens augmentait proportionnellement. « —Votre ami cultive des opinions d'un tranchant pour le moins

tonique », dis-je. « —Vous trouvez? » Elle tourna ses yeux vers moi. « —Loïc est contre tout ce qui fonctionne au conservatoire », dit-elle. « —Mais il n'est pas obligé de rester », dis-je. « —Il a surtout besoin d'un repoussoir pour savoir ce qu'il veut », dit-elle. Ayant terminé sa ballade, le groupe reprit ses aventures anarchiques. Loïc apparut. « —J'en ai assez, je rentre, dit-il. Et toi? » Il posa une main possessive sur l'épaule de Prime. « —Moi aussi. Mais je rentre chez moi. Seule. » « —À en juger par l'apparence de notre ami Xavier, vous vous êtes échangé des regards. » « —Non, dit Prime. Xavier est déjà assez beau tout seul. À bientôt, Xavier » dit-elle en se levant. Je restai quelques minutes à écouter le groupe. Leur musique n'était plus très bonne et je partis de bonne heure.

2

LE BUT DERRIÈRE L'INSTITUTION est de fournir aux projets acceptés la caution d'un organisme reproduisant de façon autarcique le fonctionnement et la logique du « marché » (càd le « monde extérieur »). Cela va des débuts et de la conception des projets à leur lancement, leur promotion et, ultimement, leur réception critique et la reconnaissance (ou la descente en flammes) par les pairs. L'autolégitimation y occupe une place importante.

Parfois, des œuvres sont rachetées par le conservatoire et s'intègrent ainsi à sa collection permanente. Parfois, les étudiants doivent racheter leurs œuvres au conservatoire (qui fournit les matériaux nécessaires à leur réalisation), spécialement dans le cas où ils souhaiteraient, pour des raisons affectives ou autres, qu'elles ne soient pas détruites. La plupart du temps, les matériaux employés pour la réalisation des œuvres sont recyclés lorsque la « durée de vie » de l'œuvre (postulée par les pairs, les enseignants ou la critique), arrive à son terme. Parfois, des étudiants achètent les œuvres d'autres étudiants. Il arrive aussi que certains enseignants recommandent à leurs étudiants d'acheter au moins l'une de leurs œuvres. Certains étudiants achètent ou fréquentent les œuvres de leurs professeurs de leur plein gré. D'autres fois, ce sont les enseignants qui achètent l'œuvre d'un étudiant. Ces transactions s'effectuent généralement en connaissance de cause. Il est rare qu'un parti ou l'autre considère ou présente l'objet acheté ou vendu comme indispensable.

QUELQUES DÉPARTEMENTS DU CONSERVATOIRE : MUSIQUE : recouvre tout ce qui concerne l'art de produire des ondes par la vibration mécanique d'un support fluide ou solide, aussi appelé *instrument de musique*, de manière à ce que la nature des sons produits soit identifiée comme musicale. PEINTURE : art pictural consistant à disposer sur des surfaces généralement plates des substances à pigments colorés à texture gommeuse ou liquide. CINÉMA : art d'enregistrer des événements sur pellicule ou sur vidéo, généralement organisés en *récits* et agrémentés de musiques et de bruitages dramatiques. POÉSIE ET LITTÉRATURE : art de disposer les mots sur la page : à l'horizontale (littérature) ou à la verticale (poésie). 2. POÉSIE (RECUEIL DE -) : moyen d'obtention rapide pour les écrivains débutants de la reconnaissance d'une *première publication professionnelle* répondant aux *critères minimaux d'admissibilité* des programmes de subventions aux artistes.

L'école d'esthétique enseignera tout ce qu'il faut savoir sur l'art de s'habiller, de se coiffer et de se maquiller (lorsqu'applicable) afin de projeter une image artistique de soi-même. Elle collabore étroitement avec le département d'art dramatique, visant à l'acquisition d'un savoir pratique sur les conduites et les poses à adopter au cours des rituels de la société artistique, tels que les entrevues, vernissages, délibérations de jurys, signatures d'autographes, etc.

MAINTENANT, CONCERNANT PRIME ET SON STATUT D'ÉTUDIANTE-RECRUTEUSE : Elle était arrivée depuis à peine un mois et on la voyait déjà partout, observant tout et déjà à rédiger dans ses cahiers sa *théorie poétique du sujet projectif*. Des membres du personnel avaient remarqué à quel point elle captait les regards. On délégua d'abord l'assistante de la directrice des ressources humaines pour lui offrir un poste, avec salaire correspondant aux normes syndicales. Prime refusa. La directrice départementale des ressources humaines lui fit alors une seconde proposition : tarif honoraire maximal selon les normes syndicales, assurant pour les seuls services d'accueil et de recrutement (lesquels n'exigeaient que trois semaines de travail intensif par trimestre), un taux équivalant à celui d'un professionnel qualifié avec trois années d'expérience. Prime refusa encore, se disant « peu intéressée ». Quelques jours plus tard, le recteur en personne lui présentait une offre bonifiée au double du syndical

maximal, en plus du remboursement de tous ses frais scolaires. Alors Prime, qui préférait ne pas savoir ce qu'on lui proposerait ensuite si elle refusait encore, décida d'accepter, mais à une condition. « — Quelle est-elle, dis-la-moi et j'accepterai », aurait dit le recteur. « — Je voudrais, dit Prime, qu'en plus d'honorer ce contrat, vous mangiez illico, à genoux devant moi, ces deux babouches que je porte à mes pieds. » Prime raconte que le recteur entreprit la besogne aussitôt, sans protester ni poser de questions. Je le vois hoquetant tandis que Prime, debout sur ses petits pieds nus, dans son short gris et son anonyme chandail beige, le regarde, sa frimousse incapable de contenir plus longtemps les trémoussements qui lui tiennent lieu de fou rire. Le contrat valait pour le trimestre (avec possibilité de reconduction pour les trimestres suivants), et le fameux kimono en plastique (qu'elle détestait) lui fut apporté le lendemain. « — Je crois, disait-elle, que ça a été l'un des seuls moments de ma vie où mon apparence m'a profité plus qu'aux autres ». Elle ajouta que, d'une manière qu'elle ne pouvait s'expliquer, toute cette scène lui semblait un geste de solidarité.

3

En période de soucis monétaires, l'inculture gastronomique incite une majorité d'étudiants à augmenter considérablement leur consommation de baloney.

4

Comme complément au séminaire obligatoire d'*Atelier de rédaction d'une demande de bourse*, un *Concours de demande de bourse* est organisé chaque trimestre. L'auteur du dossier de demande de bourse jugé le plus stimulant en termes esthétiques reçoit une bourse symbolique et un accès illimité et gratuit aux consommations du *Grand Wazoo* pour un trimestre.

La soumission de Loïc se proposait d'analyser l'emploi de la première forme du conditionnel passé dans les actualités imprimées. Cette analyse devait mener à la conclusion que l'emploi de cette forme verbale attestait du caractère « virtuel et spectral, facilement

rétractable » de ces « pseudo-informations [...] en tous points enrobées de flou ontologique ». Par ironie ou lapsus, Loïc avait lui-même rédigé son rapport en employant quasi exclusivement cette forme verbale. Le jury, sensible à cette adéquation surprenante entre la forme et le fond, salua l'esthétique audacieuse de cette proposition en lui octroyant le premier prix. Nous devînmes des habitués du menu du *Wazoo* : Loïc ayant proposé de réduire sa période d'accès aux produits du *Wazoo* pour les partager avec nous. C'étaient les beaux jours. Nous parlions, nous mangions et nous buvions, avec Prime. Et tel fut le début du siècle pour nous.

En 1615, un certain Miguel de Cervantès publiait le second volume des aventures de *Don Quichotte*. Loïc se disait fasciné par la figure d'un personnage mineur qui y faisait une brève apparition, au chapitre XXII, tout juste avant l'épisode de la « Grotte de Montésinos ». Ce personnage, qui se disait « humaniste de son état », se présentait comme un auteur d'ouvrages utiles, en fait un fatras dissipé d'érudit dilettante :

[...] J'ai aussi écrit un livre que j'ai intitulé *Métamorphoses* ou *L'Ovide espagnol*, sur un thème tout à fait original. J'y raconte, en parodiant Ovide, l'histoire de la Giralda de Séville et de l'Ange de la Madeleine, celle de l'égout de Vecinguerra à Cordoue, celle des Taureaux de Guisado, celle de la Sierra Morena et celle des nombreuses fontaines de Madrid [...] le tout dépeint avec quantité d'allégories, de métaphores et de symboles, de sorte que cela surprend, amuse et instruit en même temps. J'en ai un autre, que j'appelle *Supplément à Virgile Polydore*, qui traite des inventeurs de chaque chose; c'est un travail qui a exigé beaucoup de recherches et une grande érudition, car j'y expose, arguments à l'appui et dans un style élégant, ce dont Polydore a omis de parler. Il a oublié de nous dire, entre autres, quel fut le premier homme à s'enrhumer, le premier à soigner le mal de Naples avec des onguents; moi, je l'explique dans le détail, en m'appuyant sur les témoignages de plus de vingt-cinq auteurs. Voyez si j'ai bien travaillé, et combien ce livre va être utile à tout le monde! (Cervantès, t. 2, p.179)

Ce passage jetait Loïc dans une extase fébrile : il essayait souvent de nous convaincre qu'il était à l'origine de toute la littérature moderne, et de Borges en particulier. Croyait-il que ce passage justifiait son propre travail? Depuis quelques mois, Loïc était plongé dans une sorte de ferveur d'autolégitimation mégalomane. Il passait son temps à composer des

synopsis, des ébauches de projets, ainsi que des rabats de couverture — le tout pour des œuvres inexistantes qu'il n'avait pas l'intention d'exécuter — et, plus insolite encore, des sommaires fictifs (avec quelques abstracts) de numéros spéciaux de revues consacrés à son travail. Comme projet final au *Séminaire d'atelier de création de dossiers de presse*, il avait déposé un document promotionnel extrêmement détaillé de l'adaptation cinématographique d'un roman (dont ses travaux ne retenaient aucune trace) portant le titre saugrenu de *Botox et les terroristes*. Le dossier se démarquait par une impressionnante annexe : prétendant que le film avait déjà été lancé en France, Loïc avait entièrement rédigé un volumineux corpus de coupures de presse, relatant la carrière hexagonale de cette adaptation imaginaire d'un roman qui n'existait pas. Une fois ces coupures reclassées chronologiquement, on pouvait reconstituer toute la carrière publique du film, à travers, tout d'abord, les premières et anecdotiques mentions qui signalaient son passage dans tel ou tel festival ; ensuite dans les critiques plus ou moins étoffées et contradictoires des grands quotidiens, et pour finir, dans les essais pointus des « mensuels cinématographiques » et les analyses de séquences au plan près des revues universitaires. Loïc avait failli échouer à l'épreuve, mais s'était finalement mérité une « mention spéciale » sur la base qu'il était assez courant qu'un « cahier de presse » s'étoffe de ce genre de suppléments.

Ce que le Conservatoire ignorait, c'est que ce projet saugrenu ne constituait pas l'exception parmi les efforts de travail de Loïc. Il était plutôt la pointe émergente d'un édifice en pleine expansion. Selon Prime, les extrapolations intellectuelles de Loïc dépendaient davantage de ses états d'âme qu'il n'aurait voulu l'admettre. Ces derniers temps, il s'intéressait aux tonalités mineures de la musique klezmer dans le but d'en extraire le modèle de ce qu'il appelait la « gamme-diaspora », laquelle aurait exprimé « [...] toute la mélancolie résignée d'un sujet collectif qui voit s'éloigner depuis des générations son *rêve de terre natale et d'une autre vie possible* ». Mais Prime y avait surtout vu l'expression du désarroi de Loïc pour le piètre état de sa relation avec elle, dont il sentait approcher la fin. Elle était persuadée que Loïc souffrait d'un mal psychique qui lui interdisait d'exprimer ses états affectifs autrement que par des idées abstraites, lesquelles, bien que prenant la forme de concepts, de projets et autres expressions d'une activité intellectuelle intense, n'étaient pas moins condamnées à garder le caractère extrêmement volatile de ses humeurs, ce qui expliquait qu'elles demeurent

la plupart du temps inabouties. « —De plus, je crois que ce qu'il considère comme ma soi-disant beauté le rend stupide », ajouta-t-elle, le soir où, je m'en souviens, nous échangeâmes nos premiers baisers sur la bouche.

5

Prime dit que la rivalité entre le Conservatoire et l'Institut des Arts Économiques a toujours été « de pure forme », puisque les transferts de personnel, les contaminations idéologiques et les échanges financiers y sont en réalité plus que fréquents. En outre, la plupart des étudiants qui sont exclus du Conservatoire réapparaissent fréquemment à l'Institut pour s'y retrouver là-bas comme chez eux. Mais les transactions qui s'ébauchent en haut lieu s'entourent aujourd'hui d'une aura de mystère et de conspiration. Les choses, dit-elle, sont en train de changer. Tous les matins de la semaine, entre huit et neuf heures, la succursale de « *Mama Coover's Red Hot Buns* » du campus imprègne les résidences étudiantes d'un délicieux et pénétrant arôme de brioche à la cannelle. À l'inauguration de la magnétothèque, le recteur rappela que le niveau de compétitivité internationale d'une institution d'avenir se mesurait au degré d'expansion de son complexe immobilier. Il annonça aussi que le Conservatoire, pour le plus grand bénéfice de son rayonnement civique, ferait désormais partie de l'itinéraire des Terroristes. « —Nous prônons, aurait-il dit, l'intercollaboration des paliers en instance ».

Je n'étais pas à l'inauguration de la magnétothèque. J'accompagnais Prime à l'Expo des contrefaçons pour y contempler la *Mort de la Vierge* d'un pseudo Van Der Goes qui s'était donné un mal de chien pour donner au tableau la finition d'un objet craquelé par des siècles de mauvaise conservation¹. Un travail magnifique. Nous y sommes demeurés longtemps à étudier, ébahis, la minutie du détail sous la vilaine (quoiqu'artificielle) patine de l'usure, la

¹ Gaddis, 1993, p. 333.

clarté de vision qui s'était emparé de cet homme qui, quel qu'il fût, avait certainement été un génie, un fou ou un mystique.

Il est entendu que, pour Isselmer, la valeur d'une contrefaçon dépend de sa faculté à réactiver un souvenir fidèle de l'original, ce contre quoi Cortès et ses émules se sont pertinemment opposés, en rappelant l'aspect essentiel de *l'interprétation* puisque les meilleures contrefaçons reproduisent très souvent des « originaux » détruits ou perdus. Cette approche me semble plus rigoureuse que les spéculations sympathiques de l'école de Messine, pour qui l'authenticité d'une œuvre ne dépend que de l'impression qu'elle dépose dans la conscience du public, par delà la question du vrai et du faux.

Au souper, une Prime bouleversée essaya de m'expliquer enfin sa *théorie du sujet projectif*.

« —Au fond, qu'est-ce qu'un sujet? Un sujet peut être une chaussette sale, une peau de banane dans une poubelle, une clé à molette, un disjoncteur contrefait sur le point d'exploser dans le sous-sol d'un hôpital pour enfants, et ainsi de suite, pourvu qu'il soit mis en scène, qu'une voix lui soit donnée dans l'écriture. Prends un glaçon suspendu à une corniche. Si tu l' observes avec assez d'attention, tu peux te demander : par quels détours métaphoriques peut-on comparer la vie de l'être à celle d'un cône de glace que la chaleur du soleil étire? C'est difficile. J'essaie de regarder les choses pour sentir comment elles nous voient, comment elles peuvent résonner au plus intime de l'être. Mais il y a un problème. »
 « —Oui? » « —Je pense... Je m'efforce de garder quelque chose d'elles en moi. Quelque chose de la table où l'on pose des verres humides et des cartes à jouer. Quelque chose de l'unique trait rouge qui fait jurer la surface peinte d'un tableau gris. Quelque chose de la tension d'une certaine note de musique, de l'intervalle qu'elle marque, du silence qu'elle interrompt. J'essaie d'entrer dans l'esprit de ces choses, de m'y projeter, et puis alors... C'est comme si c'étaient elles qui me prenaient quelque chose finalement. Comme un vol. »

Elle semblait triste, mais je n'étais pas pour me plaindre que Prime ne sente rien de commun avec le marbre ou la glace.

6

LES TERRORISTES, AVEC LEURS COLLIERS ET LEURS CRÉCELLES, SONT ARRIVÉS au milieu de l'hiver à bord de deux autobus bariolés de couleurs fluorescentes; ils s'emparèrent de la sono d'une fête étudiante pour la brancher sur les plus grands succès de leurs orgues de barbarie, glissèrent des comprimés de citrate de sildénafil dans les breuvages et jetèrent des tartes à la crème à la tête du recteur. Tout se déroula comme dans la brochure. Le lendemain, ils faisaient la tournée des magasins du campus pour s'approvisionner. Loïc était dans le *Paraguay's Music Shop* quand ils sont entrés; cela faisait quelques minutes qu'il ratiocinait sur son désir d'acheter la dernière importation d'*Impending Doom* (« Nowhere Fast »), malgré son prix indécent. Ils disposèrent la clientèle en rangs égaux devant la caisse avec la collaboration des employés et s'en allèrent remplir leurs paniers biodégradables. En une minute et cinquante-neuf secondes pile, ils partaient sans être passés à la caisse. Quand Loïc essaya de sortir à leur suite le gardien lui barra l'accès. « —Qu'avez-vous sous votre chemise? », lui dit-il. « —Pardon? » dit Loïc. Le gardien leva la chemise de Loïc et tout le monde put apercevoir l'exemplaire d'*Impending Doom* coincé entre son nombril et la ceinture de son pantalon. Il n'eut même pas le temps de bafouiller une excuse. Le gardien le saisit par l'oreille, le traîna sans ménagements en bas des marches, lui fit traverser la salle à manger, puis les cuisines du restaurant qui se trouvait en bas, le poussa contre la porte de secours, lui colla son poing sur la gueule et l'envoya percuter contre le métal d'une benne à ordures et lui promit de faire tout ce qui était en son pouvoir pour qu'il soit expulsé du Conservatoire. Oh! ce pauvre imbécile de Loïc.

7

Enfant, je me souviens de ces heures passées, captivé, à genoux sur une chaise devant le magnétophone de mon père. Le roulement tranquille, le lent transvasement de la bande magnétique passant de la bobine débitrice à la bobine réceptrice, la caresse du ruban de polyester sur la tête de lecture qui contribuait à faire jaillir dans l'atmosphère ce phénomène extraordinaire et mystérieux qu'est la musique, demeure encore pour moi la chose qui s'approche le plus de la magie pure.

Aujourd'hui, un autre type de magie s'est substitué à l'ancienne. La miniaturisation, la dématérialisation des supports a fait du jour où toute la musique enregistrée du monde pourra tenir dans le creux de la main non pas le rêve de quelque technophile fantasque, mais la promesse d'un futur très proche.

Certaines choses ne changent pas pourtant. Un concerto de vingt minutes demande encore vingt minutes d'écoute à celui qui veut l'entendre. Et combien d'écoutes répétées lui faudra-t-il pour qu'il se l'approprie vraiment, dans le tissu de sa mémoire affective?

En ce sens, l'appropriation réelle et sentie d'une œuvre d'art tient du même processus que l'acquisition de connaissances nouvelles. Toutes deux demandent autant de temps aujourd'hui qu'à l'époque où Socrate comparait la mémoire humaine à une tablette de cire. Les nouveaux interfaces, la quantité de choses qu'ils mettent à notre portée, tendent à nous faire oublier cette chose essentielle : qu'au sommet de la pyramide des communications, et malgré sa constante expansion, se tient encore le cerveau humain, qui est encore le seul organe à pouvoir traiter cette information avec intelligence et sensibilité, dans le temps qu'il lui faut pour comprendre.

Avec la magnétothèque, j'ai souhaité reconstruire un espace où l'écoute musicale recouvrirait une part de sa dimension rituelle, en même temps que cette dimension matérielle que le numérique lui a dérobé. Cette installation porte aussi hommage à l'époque où le magnétophone à bobines trônait, rassurant, au milieu de la bibliothèque familiale, véritable pilier et cœur secret du foyer, parmi les boîtiers de bobines rangés à la verticale. Et force m'est d'admettre que c'est désormais chose accomplie. Grâce au soutien du recteur Claude Raven, la magnétothèque est désormais un membre à part entière de la grande famille du Conservatoire, et c'est avec un mélange de fierté et d'humilité que je pense à tous ceux qui y apprendront l'art d'apprécier la magie rituelle qui entoure l'écoute d'une bande enregistrée.

Choisissez une bobine de la collection. Examinez-la. Quel est son fabricant? Est-elle métallique? Est-elle en plastique? Ce plastique est-il vaguement teinté, opaque, transparent? Ses trous sont-ils allongés, circulaires, ovales, triangulaires? Humez l'odeur du ruban : évoque-t-elle le cuir, les chaussures neuves, le vinyle d'un disque 33 1/3 tours fraîchement déballé...? Son pigment est-il brun, noir, bourgogne? La bobine est un objet vivant, sensuel, charismatique. Installez-la sur la platine selon les instructions; chargez la bande dans le système de défilement puis dans la bobine réceptrice installée sur l'appareil. Ajustez la vitesse de défilement. Appuyez sur PLAY et détendez-vous. Pour certains, l'observation prolongée d'un magnétophone en marche induit la méditation. Lorsque le son ample et épais jaillira de nos baffles Stonehenge®, vous saisirez pourquoi vous ne pouvez transporter un son si riche avec vous. Nous voyons en analogique, sentons en analogique, entendons en analogique, et le résultat obtenu, quelle que soit l'opération, doit ressembler à une image du monde sensible. À quoi ressemblent les algorithmes?

Et puis, surtout, n'oubliez pas qu'il y a aussi de la musique de l'autre côté du ruban.

— J.-David Hœberman, extrait du dépliant informatif de la Magnétothèque.

8

« — NON, non... je n'étais pas si hanté que ça par l'indétermination... Remarque enfin disons que je savais que je souffrais d'idées obsessionnelles... J'avais même vu un psy à un moment, après avoir lu *L'Homme aux Rats*... Je m'étais toujours cru un névrosé obsessionnel sans l'avoir fait exprès... Et ça s'est confirmé quand j'ai eu ces difficultés croissantes à terminer les choses. C'était complètement fou. Mais là encore, ce n'est pas que l'indétermination, l'inachevé, le désordre, l'accumulation ou l'accrétion me fascinaient, non pas du tout mais seulement, seulement c'était comme ça que *mes idées s'emparaient de moi* et alors vite, noter l'affaire dans un carnet ou sur une feuille avant qu'elle vous sorte de la tête... Et à force, c'étaient des papiers partout, un vrai raz de marée, et les plans ont été les premières victimes... Je ne pouvais plus rien organiser... Après, ça a été la ponctuation, la syntaxe... et tous ces féculents inutiles de la phrase, ces *cependant* et ces *ainsi* et ces *on conçoit que* et ces *on n'est pas sans savoir* et tous ces *sans doute* et ces *notamment*... Et puis voilà tout ce que j'écrivais c'étaient des notes télégraphiques, un concept une phrase, ça suffisait pour qu'après j'aie l'impression que le sujet était épuisé avant d'avoir été mis en forme... C'était trop fatigant de les écrire avec tous ces compléments adverbiaux mais alors ça m'a pris un temps fou pour m'apercevoir que c'était ça le problème parce qu'au début, comme je n'avais aucune idée de ce qui se passait, je recommençais tout sans arrêt... Prime m'a vu comme ça, et quand elle me demandait pourquoi, je lui retournais la question, je disais : *combien de fois un musicien doit-il répéter la même phrase musicale pour parvenir à la jouer comme il faut eh bien moi c'est pareil*... Ça a été difficile, alors, ouais je me souviens, au début de cette période-là quand je déposais des travaux, comme mon étude sur l'esthétique de l'école de Messine, il y avait toutes mes notes agrafées en annexe; toutes mes notes ou un choix de notes généralement, les feuilles les plus défigurées, les palimpsestes quoi... Les feuilles rayées en trois couleurs avec les ronds de café... Parce que pour moi ce n'était pas le résultat qui comptait au fond. Un résultat c'est toujours le fruit d'une suite de

renoncements; et moi ce qui m'intéressait, moi ce que je trouvais qui valait quelque chose et qui valait la peine d'être reconnu c'était l'arrière-boutique, c'était les instruments conçus et très souvent abandonnés pour assurer le maintien du résultat, parce qu'il y avait toujours quelque chose là qui brillait d'un aura étrange, l'aura du pas fini, de l'erreur féconde ou stérile, des déviations insolites... *Les états intermédiaires de la forme, pour moi c'était déjà de la forme...* Mais je comprends, je comprends qu'on m'ait engueulé à un moment... Qu'on ait voulu m'interdire... Qu'on n'ait pas voulu savoir... C'était peut-être trop demander... Simplement de confier à l'autre de reconnaître avec moi une sorte d'existence autonome et une valeur à ces « retailles »... Mais après tout ils étaient bornés, non? Enfin je veux dire : où mieux que dans des notes a-t-on la preuve *qu'aucun détail n'a été négligé...*? Je veux dire cette maladie, puisque c'en est une, comment peut-on ne pas l'attraper à vivre comme nous le faisons? Parce que le temps nous est donné maintenant par fragments, on ne peut même plus le concevoir dans sa continuité... Non chaque fragment existe par lui-même et c'est pour ça que nous vivons parmi les palimpsestes... Tu n'as qu'à regarder autour de toi il y a du débris partout... Au fond je ne pouvais pas trop nourrir l'espoir de changer, tiens j'ai lu ça dans un bouquin : « la névrose obsessionnelle fournit probablement le sujet le plus intéressant et le plus fécond de la recherche analytique, mais en tant que problème, elle n'a toujours pas été résolue ». Le choc que ça m'a fait! Je me croyais fini puis j'ai été comme en révolte, enfin, je veux dire, j'ai renoncé à la thérapie parce que je ne voulais pas devenir un sujet de recherche s'il n'y avait pas quelque part un espoir de *résoudre*... Après tout moi aussi je sais observer les choses, observer selon mes propres termes, et la question au fond est peut-être de savoir si, quand tu ne peux pas t'adapter aux attentes du monde, c'est au monde d'adapter ses attentes à toi, enfin un peu de flexibilité bon sang... Je suis probablement trop paresseux de toute façon... C'est bien trop fatigant de consacrer des années de sa vie à de vastes projets, de développer en des centaines de pages une idée qu'on pourrait aussi bien raconter en quelques minutes... Alors pourquoi pas feindre qu'ils existent et en offrir un résumé, un commentaire ou un tas de notes? Peut-être qu'il suffit qu'une œuvre soit concevable pour qu'elle existe... Au fond le fragment serait bien la seule chose dont je ne me méfie pas... Alors j'ai continué, j'ai continué à griffonner comme un malade... À un moment il y avait du papier partout, tu ne peux pas savoir à quel point « l'angoisse de la page blanche » n'a rien de commun avec l'effroi que me donne un tas de feuilles noircies en désordre... Alors il fallait bien que je

trouve un moyen pour m'y retrouver, pour les embrasser du regard... Et c'est là que j'ai commencé à les agraffer sur le mur du studio, là, et quand les murs ont été complètement recouverts, que j'ai acheté des cordes à linge pour les suspendre... J'ai trouvé ma méthode en quelques sorte : *Suspendre et laisser sécher*... Et puis un matin en me levant je me suis pris la tête dans une corde élastique qui s'est détachée ça a été un choc, SHLACK!, et toutes les feuilles se sont retrouvées par terre, une vraie catastrophe, j'étais au milieu de ce tas informe et c'est en ramassant les feuilles que j'ai compris comment des liens pouvaient se faire entre, enfin entre tout ça, que c'était peut-être ça mon œuvre, un espace rempli de feuilles que tu mélanges et que tu lis pour voir ce que ça fait dans ta pensée comme analogies, ça te donne des pensées qui sont à toi, tu vois? Ça ne me vole rien, à moi, moi je donne seulement l'étincelle de départ et c'est tout... Parce qu'on pense tous en analogies, ici c'est comme un lieu propice à créer des analogies... À quoi ressemblent les algorithmes comme le demandait l'autre eh bien c'est justement de ça qu'il s'agit au fond... Et c'est ce que Prime comprenait pas, elle me disait : fais-en un système de fiches, informatise tout ça, installe des hyperliens, et puis je l'engueulais : non, non, c'est pas comme ça qu'on a des idées, c'est dans la tête que ça se passe, pas avec des clics de souris à la con elle me trouvait bizarre... Là non seulement on m'expulse mais on me dit en plus que de toute façon je n'ai pas remis de travail *mais c'est ça le travail*, j'ai inventé dans mon studio un espace à créer des analogies, un peu comme une machine à produire des contenus mentaux tu vois? À structurer soi-même tu vois? Dans le confort d'un studio fabriquez vos idées vous-mêmes... Ajoutez l'eau, battez en sauce, assaisonnez au goût... C'est pour ça que je voudrais que le studio reste en l'état... Pour ceux qui viendront après... Ça paraît saugrenu, mais tu verras, on sera rattrapé par ça, le credo d'une nouvelle modernité : *viendra un temps où, dans tous les cas envisageables, chacun veillera, avec soin et labeur, et dans la mesure de ses capacités, à déployer un maximum de code en un minimum de message*. Ça devrait occuper tout le monde pour un bon siècle au moins... »

Dans le studio de Loïc, la veille de son départ, parmi les feuilles suspendues, les murs recouverts de photographies, de notes griffonnées pour l'essentiel sur des serviettes de table, des feuilles volantes, des sacs en papier, et une petite valise posée par terre au seuil de la porte, son seul bagage apparemment, et des bouteilles vides, des vidéocassettes et des livres

éparpillés, je me suis assis pour y voir quelque chose parce que debout les feuilles suspendues bloquent complètement la vision. J'en ai regardé quelques-unes : « Récurrence de la figure de l'épouse monstrueuse dans les œuvres de Philip Roth », « Recyclage dépravé de la grammaire des scènes de meurtres hitchcockiennes dans les films de zombie italiens, 1970-1980 : plans subjectifs tournés du point de vue du Zombie ou de l'assassin qui égorge (cf. *Frenzy*) », etc. Idées sommaires qui réclamaient leur droit à l'existence sans autre forme de procès. Et, selon Prime, autant d'éclats d'humeur comme un miroir brisé.

« —Loïc, au fond, tu as *voulu* te faire expulser. Là, au magasin de disques, ce que tu as fait, c'est du plus pur passage à l'acte. Non? »

« —Moi? Peut-être, peut-être, je ne sais pas. Mais surtout, ici le studio est plein. Prêt à recevoir. Alors il est temps que je disparaisse. La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur qui est-ce qui a dit ça encore... »

« — Lecteur? ...*Lecteur*? Que veux-tu qu'il y ait à lire dans ce paquet de retailles, quel intérêt... »

« — Pas *inachevé*, Xavier. *Infini*! Infini! »

Une feuille, comme détachée d'un arbre, tomba entre nous deux.

« BALONEY »

« —Et ça, à quoi ça devrait faire penser? », ai-je dit, en lui tendant la feuille. Il la prit pour la regarder, réfléchit quelques secondes et leva vers moi un regard mêlé de désespoir, de jouissance et d'une douleur ignorée de lui. « —Baloney, dit-il en froissant la feuille. Je n'ai aucun désir d'introspection. Observer perpétuellement : par ce moyen tout peut servir. Observer les ravages de l'âge, Xavier. Notre propre déréliction à tous. Maintenant je vois qu'il est treize heures et qu'il est temps de dîner. Sais-tu qu'on peut gagner un certain contrôle sur le baloney en le couchant par écrit...? » Il mit la boule de papier dans sa bouche et mâcha, avec une expression proprement diabolique. Il était temps que je m'en aille.

9

« — Oh hoh! La partie se corse! Il est temps d'appeler un dernier joueur, je procède au tirage... bien... J'appelle Jean-Sébastien Ricard, de l'Institut des Arts Économiques, à s'approcher du cercle, et voici la combinaison... : une minute..., voilà : pied gauche sur pepperoni! »

Applaudissements, vivats, sifflements dans la forte odeur de levure et de graisse du *Wazoo*. On célèbre ce soir l'arrivée des étudiants de l'Institut des Arts Économiques qui participent au programme d'échanges étudiants, où je me suis moi-même inscrit sans trop savoir pourquoi : notre départ est prévu pour demain. Un jeune blond surgit du large cercle devant moi, habillé d'un simple maillot de bain comme nous tous ici, puisqu'on conseille, pour les parties de *Pizza Twister* — une tradition dans le domaine des rituels d'accueil et surtout de la célébration des alliances — d'arborer une tenue aussi légère que possible et facile à laver. Le jeune homme considère l'enchevêtrement humain sur la vaste galette de pâte. Comme c'est une *spécial Wazoo*, le lit de sauce et de fromage y est couvert de huit délicieuses garnitures : rondelles de jambon, tranches de baloney, languettes de pepperoni, artichauts, anchois, tomates tranchées, piments et oignons grillés ; de quoi disputer une partie de huit personnes sur un diamètre d'environ sept pieds carrés... Et je suis là, moi aussi, contorsionné sur la plateforme d'ingrédients, n'ayant plus qu'un bras de libre avant l'appel qui entraînera l'effondrement extatique de cette sculpture humaine. Une étrange mélancolie me chavire le cœur. La tête de Prime, dont les mains au bout de ses bras étirés s'accrochent désespérément à deux tranches de pepperoni, est sous mon ventre; je ne vois pas où sont ses pieds. L'administration du Conservatoire résiste à l'idée de considérer le studio de Loïc comme un « projet » et souhaite le libérer. Les papiers et les notes de Loïc menacent d'aboutir à la poubelle si Prime ne fait pas quelque chose : elle a, pour l'heure, proposé le gel temporaire de son salaire en guise d'avance sur le loyer, en attendant la suite des négociations. Dans sa posture actuelle, une perte d'équilibre de ma part lui enfoncerait aussitôt la face dans la garniture.

Cas paradoxal de Loïc : Ce que nous touchons peut-être du doigt, c'est qu'un individu, quand il pactise avec une institution, qu'il est prié d'y construire un projet, voire de s'y

constituer lui-même, peut dire : *non, je ne serai pas un élément de l'institution*. Là est peut-être le fond. Mais le fond, l'envers, est ici exactement la même chose que l'endroit. Que fait quelqu'un quand il refuse de payer une dette? Il ne fait rien d'autre que la perpétuer, et il s'y retrouve toujours davantage lié. Plus il prétend vouloir en sortir, plus il s'y enfonce, et c'est précisément au moment où il disparaît qu'il devient un signe éternel de cette structure dont il voulait s'échapper. Il faut absolument que le studio reste en l'état.

Qui sont ces jeunes individus? Leur petite tenue empêche de les distinguer de nous, quoique ce jeune homme blond présente le genre de profil aryen qu'on verrait bien intercalé entre deux autres pour former sur une affiche l'entité tricéphale et hermaphrodite de la nouvelle génération des économistes, les yeux levés vers le ciel et tendant le nez en direction des signaux délicats et abstraits de l'économie, telle une antenne dressée vers le ciel en l'attente d'un message venu des étoiles. Mais pour le reste, ils boivent comme nous, sifflent comme nous, jouent comme nous; ils ont le même âge, la même enveloppe corporelle et parlent la même langue, parés pour l'aventure du *Séminaire de destruction des formes* et les ateliers de création de dossiers de presse et ces autres merveilles.

Chancelant, le jeune homme pose le pied juste sous mon nez. Ho-hum. Son autre pied se tient au bord de la croûte tandis que l'arbitre se prépare à faire l'appel d'une nouvelle combinaison. Ça gueule fort tout autour, on sert l'alcool gratis et c'est la dernière partie de la soirée. J'ignore quel rituel particulier — si redouté par Prime — entoure la *Spécial Wazoo*, mais ça ne devrait pas tarder... L'arbitre appelle enfin la prochaine combinaison posturale... Et j'ai nommé Jean-Sébastien Ricard, qui devra poser sa main droite sur une tranche de jambon. Mais les tranches de jambon, où sont-elles? Trois autres joueurs ont placé leurs mains dessus, et la seule qu'il a repérée est à l'autre extrémité de la galette, dont l'accès exige que son corps forme un arc impossible au-dessus des nôtres pour y toucher. Le jeune homme, bon joueur, s'essaie tout de même, et ce qui devait se produire advient, et nous nous écroulons dans la garniture tous autant que nous sommes, parmi les hurlements fébriles. Vrais ou faux artistes, musiciens, poètes, intellectuels en quête d'eux-mêmes par leurs idées ou « créatifs » de quelque espèce, futurs théologiens de la finance...; nous sommes bientôt tous là ensemble à nous rouler dans la même farine et la même sauce tomate au parfum de basilic et de coriandre et la même nappe de fromage fondu qui incruste nos chevelures et nous colle

à la peau et, sous je ne sais quel effet d'entraînement, l'effervescence générale, le pacte qui se scelle, le virage paradigmatique, l'effet prégnant de la *Spécial Wazoo*, l'atmosphère célébrante et ivre au-delà du raisonnable, les joueurs, et moi parmi eux, commencent à se lécher entre eux; ils recueillent avec leurs lèvres les rondelles de pepperoni et les précieux petits morceaux de bacon à même la sueur de la peau nue, lèchent le moindre débris perdu sous les aisselles, la paume des mains, la plante des pieds; lèchent les éclaboussures logées au coin des paupières, se disputent les tranches de jambon avec leurs dents en grognant comme des bêtes... : bientôt, tout n'est plus que traînées humides et tièdes des coups de langue qui fusent de partout dans cette arène orgiaque et gastronomique... Et dans le délire général, je vois le corps superbe de Prime qui se débat au milieu de trois joueurs et d'une joueuse; son visage arbore l'expression froissée d'un bébé qui vient de naître, mais déjà dégoûté de se trouver ainsi couvert de sang et de mucus et se gardant bien de tendre la bouche à ces immondices. Un type qui n'est pas des nôtres prend un coup sur la gueule pour avoir essayé de monter sur le ring, et s'écroule parmi les assis. Je repousse les autres joueurs sans contenir ma force. Si Prime doit être léchée comme les autres, que ce le soit par moi au moins. Et je m'empare et recouvre son corps tout entier pour le protéger des assauts du groupe, de leurs sales langues et de leurs sales bouches pour la lécher moi-même, lécher les traînées de sauce et les débris alimentaires, sucer sa chevelure comme une éponge dont on cherche à extirper l'eau, lécher son cou et son visage comme un chaton est léché par sa mère, et je la lèche, et je ne lèche plus qu'elle, et je la lèche et la relèche et elle commence à me lécher aussi, d'abord des petits coups de langue de rien du tout, puis un peu plus généreux et, bien qu'on me lèche d'un peu partout, je ne sens plus que son léchage à elle, traçant ses circuits délicats sur mon épiderme gluant, et nous nous léchons comme ça longtemps, oublieux du vacarme et de la cohue, seuls entre nous à nous lécher comme nous nous léchons : je te lèche, tu me lèches, Ô Prime, où es-tu désormais? Nous nous léchâmes, vous vous léchâtes, ils se léchèrent : Nous nous sommes tant léchés.

10

À l'entrée de l'Institut des Arts Économiques, ils procédèrent à la désinfection. Nous sommes une demi-douzaine et notre guide s'appelle Greta et a une voix d'autorité qui a l'habitude de donner des ordres. Elle se ferait entendre dans une foule à travers un téléphone portable. Et comme ici, on vise l'efficacité, on se dispensa de nous faire faire le tour du domaine, étant donné que sa disposition est identique à celle du Conservatoire (numérotation des locaux, implantation des commerces, etc.). À cette différence près que c'est un peu plus propre et tranquille. En outre, l'Institut n'est pas encore une halte sur l'itinéraire des terroristes, et ses commerces ne sont pas autorisés à diffuser leurs publicités olfactives dans les résidences. Cela est étrange lorsqu'on sait que des délégations de l'Institut travaillèrent beaucoup pour la concevoir et l'implanter sur le terrain du Conservatoire. « —Ce qui est conçu à l'Institut ne l'est pas pour être mis en pratique sur ses installations. Nous préférons, dans un contexte de partenariat, trouver des lieux d'implantation expérimentaux qui se prêtent davantage à une observation objective des résultats », précise Greta.

L'Institut ne s'attend pas non plus à ce que nous participions à ses cours et à ses autres activités pour le trimestre. Au conservatoire, à ce qu'il paraît, les étudiants de l'Institut préparent un rapport sur les façons d'y concevoir de nouveaux projets immobiliers qui favoriseront son expansion et son rayonnement comme institution d'avenir. Et à ce titre, nous avons une mission aussi. « —Depuis que les marchés se sont mis au diapason de la comptabilité à valeur future hypothétique, les idées ont pris une valeur concrète sur les marchés qui peut ajouter des milliards au bénéfice net des entreprises », explique Greta. « —Celles-ci peuvent désormais comptabiliser la valeur d'une idée dès sa conception, ses bénéfices anticipés s'inscrire immédiatement dans les états financiers, générer des profits et augmenter la valeur boursière des actions. Dans ce contexte, nous voulons voir si des intellectuels et des aspirants artistes tels que vous pouvez générer des idées à valeur financière ajoutée. Vous par exemple, dit Greta, en me pointant du doigt. Sur quoi travailliez-vous là-bas? »

Je lui dis que je cherchais à trouver une métaphore solide qui permettrait de saisir les fluctuations de la culture contemporaine entre destruction et renouvellement des formes, mais que je n'avais trouvé comme image que celle du foie de Prométhée enchaîné : dévoré chaque jour par des vautours pour se régénérer ensuite. « —Hum, dit-elle. Nous avons un principe ici qui dit que les périodes de crise intronisent des moments de grande opportunité. Qui sait si votre image n'est pas plus pertinente comme métaphore de l'économie que de la culture? » Je demandai si l'économie n'était pas quelque part une branche de la culture. « —Pas du tout, dit-elle. L'économie est une science, comme chacun sait. »

Et c'est ainsi que depuis six semaines, dans ce studio, je noircis à mon tour des feuilles, qu'ils récupèrent régulièrement. Je les imagine, en grand conseil, examiner le moindre fragment de phrase et questionner sa valeur boursière hypothétique. Il n'y a pas de doute que le Studio de Loïc, ici, aurait constitué un miraculeux gisement de retombées économiques. Je travaille régulièrement, avec une autre recrue, sur le concept d'un musée dédié aux premiers moments capitaux de l'histoire du Rock. L'Institut défend entièrement cette idée. Greta nous encourage sans arrêt et nous répète de ne pas nous soucier de la faisabilité du projet. Les vrais visionnaires plient la réalité selon les contours de leurs rêves. Alors je m'assois avec mon partenaire Guillaume, et on écrit ce que devrait comporter notre musée fabuleux. Et ça commence. Le premier solo de guitare. Les premiers sièges défoncés. La première groupie. Le premier rocker sexagénaire. La première chanteuse. La première opération de chirurgie plastique. La première diffusion radiophonique. Le premier mouvement de bassin d'Elvis. Le premier jet privé. Le premier punk. Le premier million d'exemplaires vendus. La première explosion sur scène. La première version pour karaoké. La première guitare immolée sur scène. Le premier spectateur piétiné. Le premier Roadie tabassé. Le premier hurlement féminin entendu à un concert des Beatles. Le premier Grammy refusé. La première mélodie employée dans une pub. Le premier solo d'« air guitar ». Le premier *concours* d'« air guitar ». La première conversion à l'église de scientologie. La première fois qu'on a dit: « Baisse-moi ça! ». La première fois qu'on a dit: « c'est Ozzy qui m'a dit de le faire ». La première fois qu'on a balancé du napalm sur des villages vietnamiens en écoutant « Whole Lotta Love ». Le premier disque écouté à l'envers. Le premier contrat de disques à porter la signature authentique de Satan.

Il y a des millions de possibilités. L'Institut est à ce point séduit qu'il compte vendre l'idée à nul autre que le Conservatoire. Je crois qu'il cherche à acculer le Conservatoire à la faillite. Mais je ne crains rien. J'ai trouvé ma place. Nous sommes le 25 mai, et un avenir radieux s'ouvre. Par ailleurs, ici, la moulée est excellente.

BIBLIOGRAPHIE

- Ammon, Theodore G. [ed.] 2003. *Conversations with William H. Gass*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Ballard, James Graham. 1995 [1973]. *Crash*. London : Vintage.
- Barth, John. 1982. « La littérature du renouvellement ». Trad. de l'américain par Cynthia Liebow et Jean-Benoît Puech. *Poétique*. no. 48. p. 395-405.
- , 1984 [1967]. « The Literature of Exhaustion ». in *The Friday Book : Essays and other Nonfiction*. New York : G.P. Putnam's Sons.
- , 1988 [1968]. *Lost in the Funhouse*. Anchor Books. New York: Doubleday.
- , 1994. *Once Upon A Time : A Floating Opera*. New York : Little, Brown and Company.
- , 2002. *Le Lauréat du Maryland*. T. 1 de *Le Courtier en tabac*. Trad. de l'anglais par Claro. Coll. « Livre de Poche biblio ». Paris : Le serpent à plumes.
- , 2004. *The Book of Ten Nights and a Night*. Boston/New York : Houghton Mifflin Co.
- Barthes, Roland. 1968. « La mort de l'auteur ». *Voir Barthes*. 1984. p.63-69.
- , 1971. « De l'œuvre au texte ». *Voir Barthes*. 1984. p.71-80.
- , 1984. *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Coll. « Points essais ». Paris : Seuil.
- Barthelme, Donald. 1964. "After Joyce". *Voir Barthelme*. 1997. p. 3-10.
- , 1967. *Snow White*. New York: Atheneum.
- , 1970. « A Nation of Wheels ». *Voir* 1992. p. 127-133.
- , 1981. « Interview with J.D. O'Hara, 1981 ». *Voir Barthelme*, 1997, p. 274-292.
- , 1987. "Not-Knowing". *Voir Barthelme*. 1997. p. 11-24.

- , 1992. *The Teachings of Don B. Satires, Parodies, Fables, Illustrated Stories, and Plays of Donald Barthelme*. Éd. Kim Herzinger. Turtle Bay Books. New York : Random House.
- , 1997. *Not-Knowing*. Éd. Kim Herzinger. New York: Random House.
- , 2003. *Sixty Stories*. Coll. « Penguin Classics ». Penguin Books.
- Bataille, George. 1957. *L'érotisme*. Éd. illustrée. Coll. « Arguments », Paris : Les Éditions de Minuit.
- Benjamin, Walter. 1936. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». In *Écrits français*, p. 140-171. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard.
- Borges, Jorge Luis. 1983. *Fictions*. Trad. de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Cailliois. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Calvino, Italo. 1989. *Leçons américaines*. Trad. de l'Italien par Yves Hersant. Coll. « Du monde entier ». Paris : Gallimard.
- , 1981. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Trad. de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl. Coll. « Points ». Paris : Seuil.
- Céline, Louis-Ferdinand. 1977. « Interview avec Madeleine Chapsal », in *Cahiers Céline II: Céline et l'Actualité littéraire*. p.18-36.
- Cervantès, Miguel de. 1997. *Don Quichotte de la Manche*. T. 2. Trad. de l'espagnol par Aline Schulmann. Coll. « Points ». Paris: Seuil.
- Chénétier, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Coll. « Le Don des langues ». Paris : Seuil.
- Coover, Robert. 1969. *Pricksongs and Descants*. New York : E.P. Dutton & co.
- , 1987. *Au lit un soir & autres brèves rencontres*. Trad. de l'américain par Claude Bensimon. Talence: Le Castor astral.

- DeLillo, Don. 1990. *Les noms*. Trad. de l'américain par Marianne Véron. Coll. « Points ». Paris : Actes Sud.
- Eco, Umberto. 1985. *Apostille au Nom de la Rose*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset.
- Flaubert, Gustave. 1973. *Correspondance*. T. II. Éd. établie et présentée par Jean Bruneau. Coll. « Pléiade ». Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1988. *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*. Trad. de l'allemand par Denis Messier. Coll. « Connaissance de l'Inconscient ». Paris: Gallimard.
- , 1999. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. de l'allemand par Fernand Cambon. Coll. « Connaissance de l'Inconscient ». Paris: Gallimard.
- Gaddis, William. 1951. « Stop Player. Joke no.4 ». *The Atlantic Magazine*, July 1951, pp.92-93. En ligne. <<http://www.williamgaddis.org/nonfiction/stopplayer.shtml>>. Consulté le 20 novembre 2008.
- , 1993 [1955]. *The Recognitions*. New York : A Penguin Book.
- , 2003. *Agonie d'Agapè*. Trad. de l'anglais par Claro. Coll. « Feux croisés ». Paris : Plon.
- Gardner, John. 1983. *On Becoming A Novelist*. New York: Norton.
- Gass, William. 1969. « A Letter to the Editor ». In Thomas McCormack (dir.), *Afterwords : Novelists on Their Novels*, New York: Harper & Row, 1969, p. 89-105.
- , 1979. *Fiction & the Figures of Life*. Nonpareil Books. Boston: Godine.
- , 1981. « A Revised & Expanded Preface ». In 2007 [1968], p. xiii-xlvi.
- , 1983. « Tropes of the Text », *Voir* 1985, p. 141-159.
- , 1985. *Habitations of the Word*. Ithaca : Cornell University Press.
- , 1989. *The World Within the Word*. Nonpareil Books. Boston : Godine.
- , 1999. *The Tunnel*. Normal: Illinois. Dalkey Archive Press.

- , 2007 [1968]. *In the Heart of the Heart of the Country*. A Nonpareil Book. Boston : Goodine.
- Gervais, Bertrand. 1998. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Coll. « Théorie et littérature ». Montréal: XYZ.
- , 1995. « Les murmures de la machine. Lire à travers le *Bruit de fond* de Don DeLillo ». *Études littéraires*, Volume 28 no.2, Automne 1995, p. 21-34
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil.
- Hawkes, John. 1976. *Mimodrame*. Trad. de l'américain par Michel Jaworski. Coll. « Les Lettres Nouvelles ». Paris : Denoël.
- Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative : the Metafictional Paradox*. New York-Londres : Methuen.
- , 2002. *The Politics of Postmodernism*. Coll. « New Accents ». New York : Routledge.
- Joyce, James. 1992. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Intr. & notes by Seamus Deane. Penguin Books.
- , 1992b. *Ulysses*. Coll. « Penguin Classics ». London : Penguin Books.
- , 1995. *Œuvres* (vol.II). Jacques Aubert (dir.) Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard / NRF.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending*. New York : Oxford University Press.
- Kiberd, Declan. 1992. « Introduction ». *Voir Joyce*. 1992b. p. ix-lxxxix.
- Lacan, Jacques. 1973. *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Coll. « Points ». Paris : Seuil.
- Le Vot, André. 1987. « Préface ». In Coover, 1987, p. 9-13.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard.
- McCaffery, Larry. 1982. *The Metafictional Muse : the Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

- Morrell, David. 1976. *John Barth, an Introduction*. University Park : The Pennsylvania State University Press.
- Musil, Robert. 1956. *L'homme sans qualités*. T. 1. Trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet. Coll. « Points ». Paris : Seuil.
- Pajares Tosca, Susana. 1999. « I Am An Intransigent Realist. Interview with Robert Coover ». *Especulo. Revista de estudios literario*. Universita de complutense de Madrid. En ligne. < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/cooverin.html>>. Consulté le 23 novembre 2008.
- Proust, Marcel. 1989. *Le temps retrouvé*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard.
- Robbe-Grillet, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Coll. « Idées NRF ». Paris : Gallimard.
- Sade, Marquis de. 1992. *Les 120 journées de Sodome*. « La collection ». Paris : P.O.L Éditeur.
- Sarraute, Nathalie. 1956. *L'ère du soupçon*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard.
- Zizek, Slavoj. 2005. *Bienvenue dans le désert du réel*. Trad. de l'anglais par François Théron. Paris : Flammarion.